LES MAITRES DE L'ART D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

VICTOR BASCH

PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE ET DE SCIENCE DE L'ART
A LA SORBONNE

TITIEN

OUVRAGE ORNÉ DE
24 HORS-TEXTE

NOUVELLE ÉDITION AUGMENTÉE



ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
22, RUE HUYGHENS - PARIS XIVe





AVANT-PROPOS

Cet ouvrage a été préparé à Venise où, de 1904 à 1914, j'ai fait de longs séjours. Puis, j'ai visité, pour l'écrire, tous les musées d'Europe, sauf ceux de Russie, et les quelques collections d'Amérique qui nous ont ravi des toiles de Titien. C'est dire que c'est le fruit de recherches attentives et laborieuses. Mais c'est, avant tout, une œuvre d'amour, d'amour pour l'Italie de la Renaissance, pour, parmi les cités d'art italiennes, la royale Venise, pour, parmi les héros de la peinture vénitienne, le maître de Cadore.

J'ai commencé par situer Titien au moment historique où il a surgi et créé et dans les lieux où ont baigné son enfance, son adolescence et sa maturité, et dont il a reçu l'ineffaçable empreinte. Puis, j'ai esquissé l'histoire de la peinture vénitienne et tenté de montrer les traits par lesquels le jeune Cadorin est resté fidèle à l'idéal de sa cité d'adoption et les traits par lesquels il a réalisé cet idéal avec une ampleur et une magnificence par quoi il l'a dépassé et a constitué comme l'un des sommets de l'art de la peinture, sommet qui, par ses assises, fait partie d'une chaîne, mais, par sa tête, demeure solitaire et unique.

Dans l'évolution artistique du grand maître de la couleur, j'ai distingué trois grands moments : la jeunesse — Titien sous l'emprise du jeune dieu de Castelfranco, poète inégalé de l'idylle héroïque, incomparable musicien des songes des nuits printanières ; la maturité, où Titien arrive plus tard que la plupart de ses émules, mais qui fut plus pleine, plus magnifique, plus féconde que la leur, été splendide avec, déjà, les luxuriances de l'automne; la vieillesse

enfin, qui, chez lui, fut aussi riche et aussi créatrice que les deux périodes précédentes, et où le vieillard, déjà proche de la tombe, a entrevu, dans la suprême exaltation de ses forces déclinantes, comme un au-delà de la peinture.

Si ce livre vaut par quelque mérite, c'est, je crois, par la méthode. Sans doute, elle est avant tout historique, comme il convient: l'histoire est comme la probité de toute recherche scientifique à quelque objet qu'elle s'applique. Mais elle est, en même temps et au même degré, esthétique. L'impression éprouvée devant la toile, devenue vivante jusque dans ses moindres parcelles sous l'étreinte pressante de la vision, et l'émotion, accompagnatrice de l'impression, sont au tout premier plan de ce travail. Mais il s'y joint la conviction que l'art de projeter, au moyen de taches colorées, sur une planche de bois ou une toile, la réalité vivante, est soumise à des lois, à des lois spécifiques, différant profondément de celles qui président à la plastique et avec quoi quelques-uns des plus grands maîtres de Florence et de Rome ont été tentés de les confondre. J'ai essayé, en analysant de près les grandes œuvres de Titien, de rappeler ces lois. J'ai voulu vivifier la logique profonde et secrète qui soutient l'assemblage des tons et l'accouplement des lumières et des ombres par le frisson sensuel qu'évoque dans l'âme de notre nerf optique la vision des incomparables chefs-d'œuvre du sublime chef d'orchestre de la palette vénitienne. Et, d'autre part, j'ai voulu rationaliser ce frisson et comme logiciser la volupté sensuelle de nos yeux. Au lecteur de juger si, dans une mesure, quelque faible qu'elle soit, j'ai réalisé mon dessein.

Paris, Novembre 1918.

La seconde édition de ce livre n'apporte pas de grands changements au texte de la première. Ce n'est que l'appendice consacré au problème de la date de naissance de Titien que j'ai amplifié. J'y étudie et discute la thèse qu'a exposée M. Hourticq, avec tant d'ingéniosité et de brio, dans son livre sur « la Jeunesse de Titien » qui a paru quelques semaines après le mien.

Paris, Novembre 1926.

LIVRE PREMIER

La Jeunesse : 1477?-1518



TITIEN LYRIQUE



Charles-Quint et quatre personnages.



CHAPITRE PREMIER

LA NAISSANCE. — CADORE. —VENISE A LA FIN DU XVe SIÈCLE.

C'EST vraisemblablement en 1477, mais peut-être dans l'une des années qui s'échelonnent de là jusqu'en 1482, que Tiziano Vecelli naquit à Pieve di Cadore (1). Si, ni sur la date de la naissance, ni sur les années de jeunesse du grand peintre, nous n'avons de données certaines, tout au moins la contrée où il a vu le jour et où, depuis le XIVe siècle, était établie sa famille, s'offre aujourd'hui encore à nos yeux dans toute sa splendeur originelle. Pays rude et doux à la fois, où se dressent, tantôt en clochetons dentelés, tantôt en gigantesques coupoles, les parois pelées, déchiquetées, profondément fissurées des Dolomites, parmi lesquels émergent la tête aiguë de l'Antelao et la double crête du Marmarolo, et où s'étendent, parmi les noires sapinières, d'immenses tapis de gazon, parcourus en tous sens par des eaux vives et parsemés de la flore virginale des Alpes. Cette nature participe à la fois du sublime âpre du septentrion et de la grâce molle et riante du midi. Elle a laissé dans l'esprit de Titien, qui venait incessamment s'y rajeunir, des traces indélébiles. Non seulement l'on retrouve, dans tant de ses toiles, la ligne bleuissante des cimes qui s'étaient gravées dans ses yeux d'enfant, mais encore l'on pourrait soutenir que dans le génie même du peintre se reflète le double caractère

(1) Voir l'Appendice.

de sa terre natale : la force âpre, la massivité, le grandiose élan alpestre, et aussi la douceur, la mollesse et la grâce voluptueuse de l'Italie. Bien plus, le caractère de Titien tient, par ses fibres les plus secrètes, au pays de Cadore. Il était bien et il est toujours resté le fils d'une race montagnarde : vigueur physique sans défaillance durant quatre-vingt-dix ans ; force de travail qui lui fit couvrir un peuple de toiles ; ténacité qui ne lui faisait jamais perdre de vue, un instant, la fin qu'il visait ; avidité au gain et âpreté à conserver ce qu'il avait acquis qu'ont notées tous les contemporains et qui nous frappent si péniblement dans sa correspondance ; finesse avisée enfin qui lui permit de ne jamais faire de faux pas et de se trouver de plain-pied dans tous les milieux qu'il traverse, parmi les nobili de Venise, dans les cours des d'Este, des Gonzague et des ducs d'Urbin, au camp de l'Imperator, au Vatican et dans les orgies de l'Arétin et de Sansovino. Il était vraiment armé magnifiquement pour la conquête de la gloire et de la richesse.

Sur ses premières années, je l'ai dit, nous n'avons aucun document. Dans la monographie de Ciani sur le peuple cadorin et les manuscrits de Taddeo Jacobi où ont puisé, après Ticozzi et Cadorin, Crowe et Cavalcaselle, nous trouvons des renseignements sur les Vecelli, dont l'ancêtre semble avoir été ser Guecello di Tommaso da Pozzele, podestat de Cadore. Presque tous sont magistrats ou soldats. Son père, Gregorio, était primitivement soldat : « aussi remarquable par sa sagesse dans le Conseil de Cadore que par sa valeur dans les champs de bataille », il fut élu, en 1495, capitaine dans la centurie de Pieve et se distingua dans la campagne contre Maximilien ; surveille, à partir de 1518, les provisions de blé de Pieve ; participe, de 1523 à 1527, au Conseil, inspecte, en 1525, les mines, et dirige enfin, en 1526, les travaux de réparations du château. Il mourut, sans doute, après 1527, et laissa à ses enfants, comme unique héritage, son épée et sa cotte d'armes. De la mère de Titien nous savons seulement qu'elle porta le prénom de Lucia. Il eut un frère aîné, Francesco, qui fut peintre et soldat, et

deux sœurs, Caterina et cette Orsa qui, après la mort de sa femme, vint présider à son ménage.

Sur l'éveil de ses facultés artistiques, nous n'avons que des légendes. La *Vierge avec l'enfant* que, d'après l'anonyme de Tizianello, il aurait peinte, à neuf ans, sur le mur de sa maison, avec du jus de fleurs, et que l'on montre encore dans la Casa Vallenzasco, ne date certainement pas du xve siècle. Et il semble certain aussi que, contrairement à ce que prétend Lanzi, il n'a pas reçu des leçons de l'artiste frioulais, Antonio Rosso, qui, de 1472 à 1502, était établi à Cadore et y faisait des fresques et des tableaux d'autels. Il nous est seulement permis d'affirmer que Titien dut être fort précoce, puisque de très bonne heure — Dolce dit à 9 ans, l'Anonyme à 10 — son père le conduisit à Venise pour y apprendre la peinture.

Que ne donnerait-on pour savoir les impressions qui assaillirent le petit Cadorin lorsque, pour la première fois, il aperçut l'Adriatique et la royale Cité qui, si majestueusement, est assise sur ses rives. De l'aveu de tous, Venise, à la fin du xve siècle, est le joyau du monde. Notre Commynes la proclame, en 1495, « la plus triomphante cité que j'aye jamais vue ». Et l'historien-poète, Marc-Antonio Sabellico, vers la même époque, nous la fait revivre, avec ses vieilles églises à coupoles, ses tours penchées, les façades incrustées de ses palais, la place S. Giacometto sur le Rialto où se traitaient les affaires du monde, « sans cris, mais par les murmures de mille voix », où, sous les portiques, étaient assis les changeurs et les orfèvres, tandis qu'au-dessus de leur tête, se profilaient les boutiques et les magasins. Il nous conduit au Fondaco dei Tedeschi, avec ses immenses entrepôts, ses flottes de vins et d'huiles et son peuple de courtiers et de facchini ; sur la place Saint-Marc où s'ouvrent les boutiques de parfumeurs et les auberges fameuses où, déjà, se donnent rendez-vous les heureux de tous les pays. Et, d'ailleurs, qu'est-il besoin du témoignage de Sabellico, puisque Venise est demeurée presque intacte, puisque aujourd'hui, comme lorsqu'y arriva Titien enfant, la grâce miraculeuse de la Cité unique, où tout

concourt à la joie et à la volupté des yeux, survit à tous les bouleversements de l'histoire. Aujourd'hui comme alors, chantent les marbres roses du Palais Ducal, s'étale l'immense fleur de marbre aux bulbes d'or de Saint-Marc, se dressent dans leur élégante robustesse les vieilles Procuraties, et dans leur solidité non exempte, pourtant, de légèreté, Santa Maria Gloriosa dei Frari et Santa Maria del Carmine, se profile, le long du Grand Canal, la ligne bariolée des palais de marbre, les uns dans leur sveltesse gothique, les autres dans la massive magnificence de la Renaissance, tous, joyeux, accueillants, caressés par l'humide baiser des eaux. Aujourd'hui, comme alors, Venise demeure la courtisane molle et splendide de l'Adriatique dont les bras lustrés semblent accueillir amoureusement tous ceux qui viennent à elle, ville des eaux, ville du feu, ville des fruits et des plantes marines, ville où tout fleure, où tout chante et tout flambe, et qui, loin d'être la nécropole où agonise une civilisation, demeure la Cité de la Vie, triomphatrice de la morsure des siècles par la Beauté immortelle.

Au XVe siècle, ce n'est pas seulement par la beauté que la vie se manifeste à Venise : c'est par le nombre de ses habitants, par la puissance de sa flotte, par la richesse de son commerce, l'activité de son industrie, l'adresse de sa diplomatie et la solidité de sa constitution qui, elle aussi, était une sorte d'œuvre d'art. En 1422, Venise comptait 190.000 âmes. Sa dette s'élevait à 6 millions de ducats, son commerce à 10 millions, donnant 4 millions de bénéfices. 3.000 *navigli*, 300 *navi*, 45 galères, auxquels travaillaient 16.000 charpentiers et que montaient 46.000 matelots, faisaient flotter le Lion de Saint-Marc dans toutes les mers navigables. Tous les ans elle armait six flottes, portait le produit des marchés de l'Europe centrale et de sa propre industrie en Russie, dans les ports de l'Asie Mineure et de la Syrie et les côtes mauresques, et rapportait les produits de l'Orient qui s'accumulaient dans d'immenses docks. Elle-même fabriquait les brocarts, la pourpre, le carmin, les verres irisés, le savon, les dentelles, les tissus de velours et de soie.

Venise était l'entrepôt du monde, le cœur auquel aboutissait le commerce du Nord et d'où s'élançait le commerce du Midi. Consciente de sa force, elle s'était taillé dans la « terre ferme » un véritable royaume : Trévise, Vicence, Vérone, Padoue, le Frioul, la Dalmatie, la Ghiara d'Adda étaient soumis à la ville de Saint-Marc qui était ainsi maîtresse de l'Adriatique à l'Adda et du Pô jusqu'aux Alpes.

Quoi d'étonnant si la grande cité où le commerce faisait affluer des richesses incessamment renouvelées et amenait un mouvement d'étrangers considérable, était grouillante, joyeuse, amoureuse de fêtes et de plaisirs ! Sans doute, les mœurs des patriciens s'étaient imprégnées de la gravité orientale, surtout en ce qui concerne la condition des femmes. Les jeunes filles sont ou bien enfermées dans des couvents ou bien, quand elles sont élevées dans les palais, elles sont si bien gardées que même leurs parents les plus proches ne parviennent pas à les voir. Elles ne sortent que pour aller à l'église et portent un voile blanc — *fazzuolo* — qui leur couvre visage et poitrine. Parvenues à l'âge nubile, elles restent vêtues de noir, avec, sur la tête, la *cappa* de soie qui leur permet de voir, sans être vues. Mariées, elles prennent un maître de ballet, apprennent des révérences et se vouent au soin de leur toilette : « il semble que leur seule occupation consiste à se parer, à se composer chaque jour de nouvelles coiffures et à les blondir ». La tête coiffée de la *solana*, sorte de visière circulaire à travers laquelle les cheveux passent et tombent épars sur leurs épaules, elles se tiennent sur leurs balcons pour les faire sécher. Mais, malgré cette coquetterie, elles vivent dans leur intérieur, cachées à tous les yeux, sans se visiter. Elles ne se montrent qu'aux fêtes publiques : entrée des ambassadeurs, visite de quelque prince, ou carrousels donnés par les Académies. Mais alors, prenant leur revanche de la claustration à laquelle elles sont condamnées, elles se vêtent avec une recherche et même une extravagance telle, que l'on institue, en 1414, les *Proveditori alle Pompe* pour refréner l'excès de leur luxe. En 1476 encore, le

Sénat rend un décret pour prohiber l'usage de certaines étoffes et de certains bijoux : c'est surtout pour les perles dont elles rehaussaient la blancheur de leurs bras et de leur col et la blondeur mousseuse de leurs cheveux, qu'elles dépensent des sommes énormes. Lorsque ces recluses sortent, elles sont obligées de se servir de socques : il y en a de 2 pieds de haut, si bien qu'elles ne peuvent marcher sans s'appuyer sur l'épaule de leur femme de chambre. L'on connaît la laconique et mordante réponse du doge Domenico Contarini à un ambassadeur étranger qui lui demandait la raison de cet usage : « Les bottines seraient trop commodes ! »

Mais ces prescriptions et ces prohibitions valaient uniquement pour les patriciennes. Profondément séparées d'elles, vivaient les bourgeoises, les femmes du peuple et les courtisanes. De ces dernières un anonyme dénombre, en 1550, pour Livia Azalinai, le chiffre respectable, avec de suggestifs détails sur leur profession. Comme dans tous les pays où les femmes vivent dans les gynécées, le rôle des courtisanes était considérable à Venise. Quelques-unes sont de souche bourgeoise, comme cette Veronica Franco que visita Henri III. Dans les *Ragionamenti del Zoppin*, l'Arétin les représente comme sachant par cœur Pétrarque, Boccace et d'innombrables vers de Virgile, d'Horace, d'Ovide et de mille autres auteurs. Et c'est elles sans doute qui cultivaient avant tout cette musique dont Sansovino disait qu'elle avait son siège propre à Venise « *la musica ha sua propria sede in questa città* ».

Patriciennes, bourgeoises, femmes du peuple, courtisanes, toutes communient dans le goût pour les fêtes, les mascarades, les redoutes, où elles pouvaient se montrer aux hommes, alors que partout ailleurs, même à l'église, les sexes étaient rigoureusement séparés. Ces fêtes jouaient dans la Cité un rôle presque aussi important que les fêtes publiques en Grèce. Des associations — les Pavoni, les Accessi, les Eterni, les Reali, les Sempiterni — s'étaient formées pour remplir l'office que tenaient, à Athènes, les chorèges. Les fêtes qu'ils organisaient

étaient avant tout, ainsi que devait le suggérer le cadre de la ville des eaux, des fêtes nautiques. Sur le Grand Canal splendidement illuminé s'avançait leBucentaure, escorté d'innombrables escadrilles de navires et de gondoles, parés de tapis et de guirlandes, et montés par des jeunes gens et des jeunes filles vêtus d'une façon éclatante. Des machines élévatoires faisaient planer dans les airs des dieux et des génies, et sur les eaux se jouaient, parmi les sons des rebecs et des violes, les chants et les parfums, des tritons et des nymphes. A ces fêtes nautiques se joignaient des fêtes données sur la terre ferme : sur la place Saint-Marc on célébrait des tournois et des triomphes où, dans des chars magnifiquement ornés, trônaient des personnages symboliques.

Parmi ces personnages, c'est Venise qui, naturellement, occupe le premier rang. C'est à elle que va spontanément le culte ardent des nobles, des bourgeois, des artistes et des hommes du peuple. Les plus belles des fêtes vénitiennes avaient, comme en Grèce, un caractère national. En face de Florence, de Rome, de Milan et de l'étranger jetant des regards avides et jaloux sur les richesses de la République, Venise disait, dans ces panégyries où tous les citoyens communiaient dans l'amour de la Cité, sa gloire passée et présente, sa prospérité inébranlée, ses richesses incessamment accrues. Et ces cérémonies n'avaient pas seulement la solennité des rites religieux. Elles étaient inséparables de la célébration du culte. La ville de Saint-Marc était, en effet, essentiellement pieuse et superstitieuse encore plus que pieuse. Elle savait, sans doute, séparer rigoureusement les effusions du sentiment religieux des exigences politiques. Elle refusait de se soumettre à la tutelle, même religieuse, de Rome. Elle excluait impitoyablement de ses conseils tout ecclésiastique. C'est elle, et non pas le pape, qui nommait le Patriarche. Et lorsque l'Inquisition pénétra à Venise, son pouvoir était du moins singulièrement amoindri, puisque la présidence en appartenait au Patriarche, assisté de deux nobili. Mais ces précautions prises, les Vénitiens s'abandonnaient en toute liberté à leur amours des cérémonies

religieuses qui n'était, après tout, qu'une forme de leur goût pour les beaux spectacles. L'histoire de leur ville était toute enchevêtrée de légendes. Saint Marc, après Saint Théodore, était devenu le patron de Venise : l'histoire miraculeuse de son séjour à Alexandrie et à Constantinople et du retour de ses cendres dans sa patrie, était dans toutes les mémoires et devait hanter l'imagination de ses plus grands artistes. Les superstitions populaires étaient reconnues officiellement par le gouvernement. Il acheta aux Turcs, avec de grands sacrifices d'argent, les corps des Saints, comme celui de Jacques de Forli, et des reliques qui, lors de leur arrivée à Venise, étaient reçues avec des fêtes et des processions. Et la puissance même du Doge, dont la vie officielle était toute entremêlée de cérémonies et qui participait aux grandes processions — *andate* — en qualité presque sacerdotale, avait, selon la tradition populaire, une origine religieuse.

Regorgeant d'or et de pourpre, débordant d'énergie vitale, ouverte à tous et cependant renfermée et secrète, molle et voluptueuse en même temps que guerrière casquée et cuirassée, grave comme une Orientale et rieuse comme une Latine, reine de la mer, rivale heureuse de Florence et de Rome, de Rome qui, déjà alors, était le sépulcre sublime des civilisations et dont Sanazzaro disait qu'elle avait été faite par des hommes, tandis que Venise avait été construite par les dieux,

Illam homines dices, hanc posuisse Deos

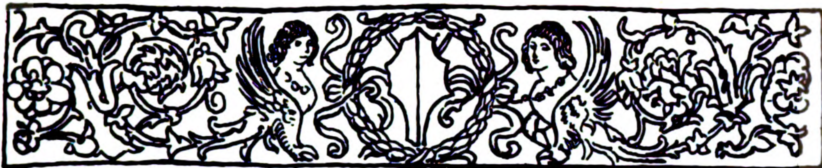
telle était la Venise du XVe siècle, que Titien allait conquérir et qui allait conquérir Titien, et faire du petit montagnard cadorin comme l'incarnation même de son génie formé de magnificence, d'opulence et, sous des dehors d'abandon, de farouche et d'invincible énergie.

Vers la fin du XVe siècle, sans doute, l'étoile de Venise commence à pâlir. La découverte de la route des Indes met fin à son hégémonie maritime et c'est en vain qu'elle essaie de s'opposer au monopole que s'arrogent les Portugais dans le

commerce de l'Inde. En même temps décline sa puissance extérieure. La chute de Constantinople marque les débuts de cette déchéance. En 1477, — année probable de la naissance de Titien, — la République perd Lemnos. En 1503, elle signe avec Bajazet II un traité humiliant par lequel elle cède toute la Morée. Puis, après s'être attiré à la fois l'animosité de Jules II, qui voulait recouvrer les villes qu'elle avait usurpées sur son territoire ; celle de Maximilien, à qui elle avait refusé le passage à travers ses États et dont d'Alviano avait mis en pièces l'armée dans la vallée de Cadore ; et celle enfin de Louis XII qui reprochait à la République d'avoir mal tenu les engagements contractés en 1499 et de convoiter certaines villes du Milanais, elle voit se grouper dans la Ligue de Cambrai (décembre 1508) toutes les haines et toutes les jalousies qu'elle avait suscitées. Le 14 mai 1509, d'Alviano est battu à Agnadel. Crémone, Fuenza, Rimini, les ports de Naples sont perdus, Padoue, Vérone et Vicence occupées. Les Vénitiens cependant font vaillamment tête à l'orage. Les bourgeois de Trévise chassent les troupes d'occupation, Padoue est reprise et résiste vaillamment à l'assaut de l'artillerie de Maximilien et des lances françaises, et, dès février 1510, Jules II fait sa paix avec la République qui consent à s'humilier devant le Saint-Siège et rompt ainsi la Ligue. Bien plus, le 4 octobre 1511, le pape signe avec l'Espagne et Venise le traité de la Sainte-Ligue, destinée à expulser les Français de l'Italie. Venise se réempare, le 10 février 1512, de Brescia qui, d'ailleurs, le 19 octobre, retombe entre les mains de Gaston de Foix. Cependant, en mai 1513, désireux de recouvrer le Milanais, Louis XII contracte avec Venise une alliance offensive et défensive qui garantit à la République Bergame, Brescia et Crémone dont s'empare d'Alviano : mais les Français sont défaits au siège de Novare et d'Alviano près de Vicence. Durant le grand duel entre la France et l'Espagne, Venise reste tout d'abord fidèle à l'alliance française, et, lors de la bataille de Marignan, la cavalerie de d'Alviano, survenue au bon moment, contribue puissamment à la victoire. Mais lorsque,

en 1523, François Ier fait des préparatifs pour reconquérir le Milanais, l'Angleterre et l'Espagne s'efforcent de détacher de lui Venise et celle-ci est amenée par Adrien VI à entrer dans la Ligue contre les Français. Puis, quand, en mai 1526, Clément VII, le roi de France et le duc de Milan, pour mettre un terme à la puissance menaçante de Charles, signent le traité de la Sainte-Ligue, Venise y adhère, et c'est le généralissime des troupes vénitiennes, François-Marie della Rovere, qui conduit l'armée des confédérés, avec, d'ailleurs, si peu de vigueur et d'entrain qu'on s'est demandé s'il fut plus lâche ou plus traître et s'il ne sut ou ne voulut pas empêcher la prise et le sac de Rome. Après la catastrophe, Venise profite de l'universel désarroi pour mettre la main sur Ravenne et Cervia qu'elle dut d'ailleurs restituer au Saint-Père lorsque celui-ci fit sa paix avec Charles-Quint. Le couronnement de l'Imperator à Bologne (1529) met fin à la longue lutte qui avait déchiré l'Italie, et aussi à l'indépendance italienne. Venise, avec tous ceux qui avaient combattu Charles, se soumet à l'empereur et se ménage ainsi trente ans de paix et de prospérité. Sans doute, cette paix n'a rien de glorieux. Mais il est certain que le bras de fer de Charles-Quint pèse moins lourdement sur Venise que sur le reste de l'Italie. Burckhardt fait observer avec raison que l'énergie, accumulée par Venise durant sa prospérité, en impose assez à l'Europe pour neutraliser pendant longtemps les plus douloureuses blessures. Puis et surtout, lorsque le crépuscule menace de s'étendre sur la reine de l'Adriatique, l'on dirait, grâce à la merveilleuse floraison artistique qui y éclôt avec une irrésistible soudaineté au XVe siècle et s'y épanouit si magnifiquement au XVIe, l'on dirait que ce crépuscule n'est qu'une nouvelle et plus splendide aurore.





CHAPITRE II

LA PEINTURE VÉNITIENNE DES ORIGINES A GIORGIONE

I

On l'a dit et répété : l'art est un fruit tardif de la civilisation vénitienne. Les patriciens, tout à leurs préoccupations politiques, commerciales et guerrières, semblent pendant longtemps dédaigner le Beau. Le renouveau de l'antiquité n'y excite pas le même juvénile enthousiasme que dans tant d'autres cités italiennes. Georges de Trébizonde est bien appelé à Venise, en 1459, pour y enseigner la philologie, et il y traduit, pour le doge, les *Lois* de Platon. Mais il ne s'y sent pas apprécié et ne tarde pas à aller chercher fortune ailleurs. Sansovino ne cite, parmi les écrivains indigènes, pour le xve siècle, que des théologiens, des jurisconsultes et des médecins, et pour le xvie, que deux humanistes, Ermolao Barbaro et cet Alde Manuce dont l'illustre officine publie, à partir de 1494, nombre d'œuvres anciennes, parmi lesquelles la plus célèbre est l'édition d'Aristote en cinq volumes in-folio. Il en aurait été de même pour la peinture. Tandis que, dans le reste de l'Italie et surtout à Florence, le hiératisme et le schématisme byzantins avaient fait place, depuis le xiiie siècle, à l'étude et à la reproduction sincère de la réalité, il semble que Venise, abandonnée à elle-même, ne se fût jamais affranchie de l'emprise orientale. Rien chez elle qui ressemble aux grands coups

d'aile libérateurs de Cimabuë, de Giotto, de Masolino, de Masaccio. Ce n'est que par l'assimilation des idéals artistiques étrangers que Venise arrive lentement et laborieusement à se forger un art national. Sans Guariento, Gentile da Fabriano, Pisanello, Guillaume de Cologne et enfin et surtout, Squarcione, Mantegna et Antonello de Messine, la grande peinture vénitienne n'aurait jamais pu surgir.

Tout cela est vrai. Mais, d'autre part, on a pu soutenir, au contraire, qu'il y a eu un art vénitien original ; que cet art a obéi aux lois géographiques et historiques qui ont présidé à la forme unique qu'a revêtue la constitution de la reine des Lagunes ; qu'il a sans doute subi des influences étrangères, tout comme l'art de tous les autres pays, mais que cet art a évolué normalement en faisant jaillir, d'une part, de sa racine initiale toutes les sèves qui y étaient contenues, et en profitant, de l'autre, de toutes les greffes entées par les influences étrangères sur son tronc primitif (1). Ce qui est vrai, c'est que l'art vénitien primitif n'a pas été la peinture, mais l'architecture, et encore faut-il dire que c'est la loi générale des arts plastiques chez toutes les nations. Seulement la nature particulière de la ville éclose sur les marais de l'Adriatique explique que, plus que les cités nées sur la *terra ferma*, Venise ait nécessité de la part de ceux qui l'ont édifié un effort tout spécial tendu vers ce qui allait devenir l'art monumental.

Dès que, en effet, les populations de la lagune vénitienne eurent pris conscience d'elles-mêmes ; eurent nommé leur *Dux*, leur *Doxo*, leur Doge pour présider à leur confédération, pour les protéger contre les incursions des pirates slaves et les affranchir de la domination de Byzance ; dès que la capitale de la Confédération eut été transportée d'Eraclée à Malomocco et de là dans une *isoletta* de Rialto qui s'appela d'abord Rialto et puis Venise, le premier Doge en Rialto, Agniello Partecipazio (811), créa un triumvirat pour surveiller les édifices, remplissant

(1) Cf. Pompeo Molmenti, *Venezia*, Bergamo, 1903

à la fois l'office des ἀστυνόμοι, des ἱερῶν ἐπισκευανσαι, des ὀδοποιοί et des ἀθλοθέῖαι athéniens, chargé d'abord de protéger les rivages contre les eaux ; de régulariser les canaux; de construire les *fondamenta* pour renforcer les édifices; d'établir des stations pour les barques ; d'édifier, sur les terres molles conquises sur la mer, au moyen de radeaux de mélèze, d'humbles cases couvertes de paille et de *scandole*, puis des maisons plus confortables, ornées de balcons de fer, avec, sur leurs toits, de petites tours, et sur leurs façades de ces loggias, appelées d'abord *liage* puis *altane*, destinées à sécher les draps, et enfin les palais merveilleux incrustés, comme de gemmes, sur les rives des canaux.

Concurremment avec l'architecture civile, se développe l'architecture religieuse, qui est sous l'étroite dépendance de l'art byzantin. Dès le VIe siècle s'élèvent, à Grado, la basilique de San Eufemia décorée de marbres et de mosaïques précieuses et Santa Maria delle Grazie ; au IXe, à Torcello, la vieille cathédrale dont il ne subsiste que l'abside et Santa Fosca ; à Tesolo, une quarantaine d'églises dont il ne reste que les ruines d'une grandiose basilique byzantine, et, à Murano enfin, une cathédrale très ancienne, restaurée au IXe siècle et reconstruite vers 1100.

A Venise, c'est l'eunuque Narsès, général de l'empereur Justinien, venu à Venise, en 552, pour demander aide contre les Goths, qui édifia, sur les îles rialtaines, deux églises, l'une dédiée à San Gemaniano et l'autre à San Teodoro. C'est sur l'emplacement de San Teodoro que fut construit Saint-Marc. Lorsque le corps du Saint fut transporté, en 828, d'Alexandrie à Venise, Giustiano Partecipazio, fils d'Agniello, puis son frère Giovanni (829), résolurent d'édifier un temple digne de l'Évangéliste. Brûlé au milieu de la révolte populaire contre le doge Pietro Candiano, la construction fut reprise par Domenico Contarini (1063) avec plus d'ampleur et l'antique basilique romaine transformée en église en croix grecque. Ce furent des architectes byzantins qui donnèrent le plan de l'édifice et

qui présidèrent aux travaux exécutés par des artistes vénitiens et lombards. C'est à Saint-Marc que se marient l'art byzantin et l'art vénitien, et c'est de ce style vénéto-byzantin que dérive le style vénitien proprement dit.

Nous ne suivrons pas ici les destinées de Saint-Marc. Nous ne montrerons pas comment l'église de Contarini, d'une simplicité si austère, avec ses parois nues et ses rustiques arcatures de brique, devint le monument splendide et composite où s'échantillonnent tous les styles et tous les arts, où, sur l'ornementation mystique de Byzance, s'entent les joyaux hellènes d'Aquileia et d'Altino, les marbres, les porphyres, les serpentins, les bas-reliefs, les inscriptions, les tables précieuses, les colonnes, les lions, trophées merveilleux rapportés de leurs périples par les marins de l'Adriatique.

C'est de la basilique et de l'église grecques que jaillissent la sculpture et la peinture vénitiennes, toutes deux inspirées de la décoration monumentale, toutes deux sous l'étroite emprise de l'Orient. Mais pour la peinture, comme pour l'architecture et la sculpture vénitiennes, il faut dire que, malgré toutes les influences qu'elle a subies et tous les apprentissages par lesquels elle a passé, il y a une peinture vénitienne dont le type, tout en s'affirmant et en s'enrichissant des perfectionnements techniques apportés de Padoue, de Florence et du Rhin, demeure indélébile.

Au début, la peinture de Venise, comme son architecture, a donc été entièrement orientale. Le premier et vénérable spécimen de l'art pictural des îles rialtaines, la *Pala d'Oro*, commencée en 976-978, restaurée une première fois en 1105, et une seconde en 1345, est une œuvre toute byzantine. Pour le volet supérieur, avec ses émaux où se déroulent, sous des arcades, les fêtes chrétiennes sous les auspices de Saint Michel, il est probable qu'il a été apporté, tel quel, de Constantinople. Quant au volet inférieur, avec, dans son centre, Hétémasie et Puissances Célestes, Pantacrator et Évangélistes, Vierge orante et Donateurs ; sur les panneaux latéraux, les archanges



Phot. Giraudon, Paris

LA VIERGE AU PARAPET (*La Bohémienne*)
(Musée Impérial, Vienne)

inclinés, les prophètes et les évangélistes, parmi lesquels se distingue le beau Saint Marc byzantin empenné ; et, sur les petits médaillons attachés au cadre, le cavalier au faucon, les griffons gardant l'arbre de la Vie et la Croix ornée de deux paons et de deux serpents, il a bien pu être exécuté à Venise, mais, sans doute, par des artistes de Byzance et, sans contredit, selon le canon byzantin.

C'est là l'origine de toute l'école vénitienne : le tableau d'autel, scintillant d'or et de joyaux, fourmillant de personnages symboliques ou empruntés à la légende chrétienne évoluant parmi des animaux fantastiques. C'est lui qui dominera dans la cité des Lagunes de Lorenzo Veneziano à Titien et à Tintoret.

Allez à l'Académie et étudiez, dans la première salle, les primitifs. Avant tout vous serez frappés par les grands retables à ogives, surchargés d'or, où, au centre, est assise la Vierge, tantôt attendant humblement la bienheureuse nouvelle, tantôt couronnée par son divin fils, tantôt le tenant sur ses genoux et le couvant de son respectueux amour, et où, occupant chacun un compartiment séparé, se dresse tout un peuple de saints, roides, rigides et immobiles — sortes de châsses somptueuses dont tous les fonds sont de l'or, et où les couleurs — rouge, azur et or — scintillent comme des gemmes. C'est l'*ancona* vénitienne primitive, le retable, que ne se lasseront pas de réclamer les églises et les *scuole* et que ne se fatigueront pas de fournir à leurs clients conservateurs tous les peintres vénitiens, depuis les primitifs jusqu'à Titien. Toute l'histoire de la peinture vénitienne gît dans l'évolution de ces retables. Peu à peu, les Madones rigides s'animeront, se mouvront, prendont conscience de leur dignité, vivront vraiment la sublime tragédie dont elles sont les héroïnes, assisteront au supplice et aux funérailles du Dieu auquel elles ont donné naissance, lanceront au ciel leurs grands cris de désespérance et, comme récompense de leur passion, s'élèveront dans l'azur où les reçoivent, parmi les gloires et les chants des anges, le Père et le Fils. Et les saints aussi sortiront peu à peu des niches où les tiennent enfermés les primitifs, se mêleront au

grand drame, esquisseront des mouvements, d'abord timidement, discrètement, puis avec une intensité toujours accrue jusqu'au moment où, chez Titien et le Tintoret, ils arrivent au plus haut pathétique et, parfois même, au théâtral.

II

L'histoire détaillée et précise de la peinture vénitienne jusqu'au XVIe siècle a été écrite, on peut dire, pour la première fois, en 1907, par Lionello Venturi. Je la résume très brièvement, en illustrant les savantes déductions du critique par les vivaces souvenirs laissés en moi par l'étude répétée des toiles.

Après le byzantinisme du moyen âge et les mosaïstes qui, à Venise plus longtemps qu'ailleurs, trouvent l'emploi de leur talent, un premier courant artistique se dessine au XIVe siècle : Paolo, Lorenzo Veneziano, Stefano, Donato, Caterino, Semitecolo, Bonomo, et Giovanni da Bologna constituent la première équipe de peintres vénitiens, parmi lesquels excelle Lorenzo Veneziano qui, dans son grand retable de l'Académie, l'*Annonciation*, confère à la Madone une si exquise humilité, fait esquisser aux saints qui l'entourent comme un commencement de mouvement, et tente de représenter les masses par des gradations de lumière. Puis, Venise éprouve le besoin de se mettre au courant des conquêtes artistiques réalisées autour d'elle. En 1365 elle fait appel à Guariento de Padoue dont la gigantesque toile du Palais ducal, le *Paradis*, recouverte aujourd'hui par celle du Tintoret, enseigne aux Vénitiens la grande peinture décorative et ce culte de la réalité, transfigurée par le sentiment poétique, que Giotto venait de révéler à la Toscane. L'étincelle est recueillie par Antonio Veneziano qui s'empare de la technique de Giotto par l'intermédiaire de Danielo Gaddi. Mais ses compatriotes sont incapables de comprendre et de goûter la simplicité et la vérité giottesques. Ce n'est pas à Venise, mais à Pise et à Florence qu'Antonio exécute ses chefs-d'œuvre.

Et tandis que lui, Altichiero, Avanzo et Tommaso da Modena répandent le nouvel art vénitien à travers l'Italie, et que le premier eut probablement l'honneur de féconder, par l'intermédiaire de Starnina, le génie de Masolino et de Masaccio, Venise s'attarde à ces *ancone* à compartiments d'où elle était partie. Et de nouveau, elle éprouve le besoin de s'aérer et de se rénover. Elle appelle, cette fois, Gentile da Fabriano : la grâce, la vie, le chatoiement des ors, des velours et des soies, le hennissement des chevaux splendidement caparaçonnés, la représentation de la vie comme une fête ininterrompue, et Pisanello : la précision, la vérité un peu sèche des détails, le piquant du genre introduit dans des tableaux de sainteté. De plus, de Vérone s'épand sur l'Italie la peinture du Rhin : la conscience scrupuleuse, la minutie aiguë, l'humble véracité de Guillaume de Cologne.

Et tous ces germes lèvent au xv[e] siècle. Jacobello del Fiore, sous l'influence de Gentile, fait scintiller les cuirasses, flotter au vent la crinière des chevaux et les manteaux des cavaliers, s'enrouler les banderoles, chanter la vie. Giambono représente avec une grande faiblesse technique, mais avec un pathétique déjà remarquable, le corps du Christ. Antonio da Negraponte évoque, sur des trônes splendidement décorés, parmi les fleurs, les fruits, les marbres et les chœurs d'anges, des Madones d'une exquise douceur. Et Antonio Vivarini enfin implante définitivement, de 1446 à 1491, la manière toscane : la scintillation des couleurs, la pompe des vêtements, des parures et des décors, le peuple bariolé des saints, des saintes et des putti, avec toujours, au centre de la toile, la Madone, tantôt humble mère et tantôt majestueuse impératrice.

Puis, influence nouvelle et plus profonde que toutes les précédentes. L'art de Squarcione fait son entrée à Venise : l'esprit plastique, la technique métallique, le classicisme. Jacopo Bellini est le héraut de la nouvelle conception de voir et de rendre les choses. Il se révèle novateur surtout dans ses admirables dessins où il s'est mesuré avec tous les

problèmes techniques qui s'imposaient aux artistes de son temps, où il a tenté de scruter les lois de la perspective et de les appliquer dans ses savantes architectures dont la classique eurythmie s'égaye de la fantaisie de l'Orient et de la Venise contemporaine, et où, avec une curiosité digne de Léonard, il a étudié les mouvements des corps et des ensembles de corps réunis dans une foule. Les toiles qui nous restent de lui ne révèlent pas un progrès notable sur ses prédécesseurs : ses Vierges restent hiératiques, roides, acides de couleur, et tout au plus peut-on y noter les paysages des fonds avec leurs petits sommets alpestres et leurs forteresses crénelées. Au demeurant, Jacopo Bellini est le premier grand nom de la peinture vénitienne : il élargit l'enseignement pédantesque de Squarcione, l'aère, le vénétianise, et agit de la façon la plus certaine sur Mantegna, dont il fut, avec Donatello, le vrai maître, et dont les grandioses fresques de Padoue et de Mantoue semblent la réalisation picturale des problèmes que Jacopo n'avait osé aborder qu'avec du noir et du blanc. Et, par Mantegna et Eccole Roberti, l'art vénitien qui, si longtemps, avait été à l'école de l'étranger, devient maître à son tour dans l'Émilie et dans la Lombardie.

C'est Bartolommeo Vivarini, frère cadet d'Antonio, qui acclimate définitivement à Venise la conception formelle de Squarcione dont d'ailleurs il n'adopte pas la technique picturale. Il conserve avec le scintillement métallique des couleurs (qui semble appeler la peinture à l'huile et qui l'appelle en effet, puisque, dès 1443, avant l'arrivée d'Antonello de Messine; Bartolommeo semble avoir peint à l'huile) le réalisme et la crudité des primitifs. Mais il y joint un élan et une fougue qui éclatent magistralement dans des œuvres comme le triptyque de S. Giovanni in Bragora et qui n'excluent d'ailleurs pas cette suavité et cet amour de la vie opulente et joyeuse qui fait rivaliser la Madone de Naples avec les plus charmantes œuvres d'Antonio da Negraponte. A Bartolommeo semble être due la grande vogue de la *bottega* des Vivarini où travaillent, en conservant chacun son intime talent, Antonio,

plein de réminiscences véronaises et fabrianesques, Bartolommeo, l'élève de Squarcione, et le plus grand des trois, Alvise, le disciple d'Antonello de Messine. Un nombre considérable d'œuvres sont sorties de l'atelier des Vivarini. Et un groupe nombreux de peintres vient chercher son inspiration auprès de Bartolommeo : Quirizio da Murano, Andrea da Murano et Carlo Crivelli, artiste extrêmement fécond, dont les Madones, aux chairs scintillantes comme des joyaux, aux riches manteaux brodés, enguirlandés de fleurs et de fruits, et les palais historiés d'ornements et agrémentés de tapis et de paons, font songer à la fois à Mantegna et à Antonio da Negraponte.

Et voici qu'à nouveau un artiste étranger influe sur les destinées de la peinture vénitienne. Antonello de Messine passe à Venise en 1475 et y laisse les traces les plus profondes de son passage. Ce n'est pas lui, nous l'avons dit, qui apporte à Venise le secret de Jean de Eyck. Mais c'est probablement lui qui sait le mieux se servir des procédés flamands, c'est lui qui donne à la couleur un éclat, une chaleur, une vie intime et profonde à quoi les procédés antérieurs n'avaient pas su s'élever, et c'est lui enfin qui a su créer ces portraits extraordinaires, à la clairvoyance si impitoyable, au réalisme si cruel qu'on croit voir passer dans les coups de pinceau de l'artiste des éclairs de scalpel.

Le représentant de la tradition antonellesque à Venise est Alvise Vivarini, le fils d'Antonio, le neveu de Bartolommeo, le grand rival de Giovanni Bellini. De 1446 à 1503, il peuple infatigablement les églises de sa ville natale de ses toiles. C'est lui qui affranchit définitivement le tableau d'autel. Les saints que, dans son retable de Montefiorentino, il loge encore dans des niches, en sortent, et se groupent symétriquement autour de la Vierge, assise sur son trône, sous les voûtes profondes des coupoles. Il renonce au fond d'or et le remplace par des étoffes sur qui s'enlèvent plus vigoureusement et plus mollement aussi les chairs. Il assied sur les marches des trônes d'exquis petits anges musiciens. Il conçoit et réalise, sans doute

pour la première fois à Venise, dans les belles toiles de Berlin et de S. Giovanni in Bragora, ces Saints et ces Christs que nous reverrons tant de fois chez Giambellini et Titien et qui, loin d'incarner la douleur, étalent à la lumière, dans la splendeur de leurs corps nus, la joie triomphale de vivre. Regardez la Madone du Redentore avec, comme fond, des étoffes drapées, avec, sur ses genoux, le Bambino endormi, avec, sur le parapet, les deux anges musiciens. C'est le décor même et l'attitude des Madones de Giovanni, — mais le décor et l'attitude seulement. Ce qui manque à toutes ces toiles d'Alvise, aussi bien à ces extraordinaires portraits qu'il a appelés Saint Jean-Baptiste, Saint Mathieu et Sainte Claire (Académie 618, 619, 593), c'est la couleur : sa palette est pauvre et triste, il procède par oppositions brusques de tons, il ne sait pas mêler, fondre, marier les teintes, ses carnations sont blafardes, jaunâtres dans la lumière, brunes dans l'ombre, il n'a pas une idée de cette mystérieuse poésie, de ce chant profond de la couleur que les tableaux de Giovanni ont été les premiers à faire entendre à Venise.

Dans le duel qu'il soutint avec Bellini, Alvise fut donc vaincu. Mais son empreinte sur l'art vénitien fut profonde et de par ses œuvres et de par son influence qui s'exerça directement sur Marco Basaïti, Bartolommeo Montagna, et, par Montagna, sur Giovanni Buonconsiglio et surtout sur Cima de Conegliano, l'exquis paysagiste du *Baptême du Christ* de S. Giovanni in Bragora et de la Sacra Conversazione de Vienne.

En dehors du groupe des élèves d'Alvise et, tout proche des Bellini, surgit une école d'artistes qu'illustra, à côté de Lazzaro Bastiani et Benedetto Diana, Vittore Carpaccio, le chroniqueur joyeux, amusé, badaud de Venise, sorte de Froissart, avec plus de profondeur et d'art, sachant rendre le grouillement des foules, la verte transparence des eaux, la caresse des lumières et la fuite des ombres, arrivant, à force de véracité ingénue, à la grande émotion, comme lorsqu'il nous introduit dans la chambre virginale où la jeune Ursule dort d'un si chaste sommeil, et oubliant, quand il le fallait, son métier de reporter, pour fournir,

lui aussi, aux églises, des tableaux religieux comme cette *Présentation* de l'Académie, dont, d'ailleurs, les exquis petits anges musiciens constituent le véritable prix.

III

Et nous voici aux Bellini. Gentile, l'extraordinaire portraitiste de Mahomet II, des musiciens de la Procession, des sénateurs de l'*Il Retrovamento della Croce*, l'annaliste de Venise, son Commynes, si Carpaccio fut son Froissart, sachant rendre, avec une précision et une sécheresse photographiques, les foules peuplant les places, sorte de peintre statique par opposition au dynamisme vivace de Carpaccio. Giovanni, l'un des plus grands peintres de Venise, de l'Italie, du xv[e] siècle tout entier, auquel, après avoir admiré ceux qui sont venus après lui, qui sont sortis de lui et qui furent plus grands que lui, l'on revient toujours, avec une particulière tendresse, comme si toute la grandiloquence, toute la pompe et toute la splendeur de ses successeurs ne valaient pas sa simplicité divine, Haydn de la peinture vénitienne, si Giorgione en est le Mozart, Titien le Beethoven et Tintoret le Wagner, génie robuste et souple qui, de 1459 à 1516, inlassablement créa, se perfectionna, se modifia ; qui s'imposa à la Seigneurie et aux églises et aux scuole comme le peintre officiel de la République ; monopolisa, avec son frère et ses élèves, toutes les commandes de l'État ; défendit pied à pied sa prééminence tant contre ses émules contemporains, tels qu'Alvise, que contre ses élèves dissidents, trop pressés d'entrer dans son héritage, comme Titien ; et conserva jusqu'à son extrême vieillesse l'esprit assez libre pour s'assimiler quelque chose du génie de ses plus grands disciples. Ses premières œuvres le montrent hanté par la conception picturale de son père et de Mantegna. Ses vierges robustes, massives, sans grande expression (Académie 591, Galleria Crespi, Galleria Frizzoni), sont conformes à la vision plastique du grand Mantouan dont

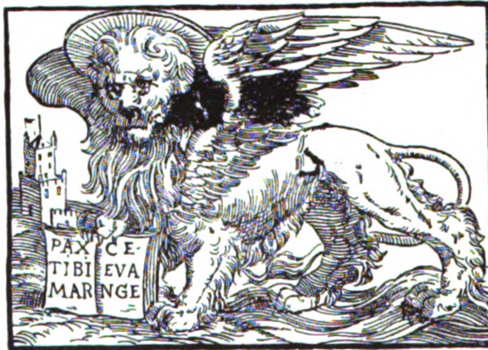
il s'inspire directement dans son *Christ au Jardin* (National Gallery). Puis il s'attendrit, s'affine, s'approfondit et se libère. La *Pieta* de Milan révèle un indéniable accent personnel : il apprend à représenter la douleur. Les prochaines Madones — Brescia 261, Vérone 77 et surtout 111 — constituent des étapes vers la perfection : les teintes s'harmonisent, les chairs deviennent plus délicates, les plis des vêtements plus souples. Et c'est alors que commence la série ininterrompue des chefs-d'œuvre : la *Transfiguration* de Naples, sur laquelle plane le noble frisson du sublime ; le *Couronnement* de Pesaro d'une si mélancolique poésie ; les Madones de Berlin et de Bergame, à l'ovale exquis et dont les yeux baissés laissent filtrer tant d'humble tendresse ; la grande Madone de San Giobbe (Académie, 34) où, pour la première fois, il se sert de l'huile et où les trois merveilleux petits anges musiciens semblent chanter les splendeurs du corps de Saint Sébastien ; la Madone des Frari où, pour la dernière fois, il enferme dans des niches d'or des Saints peints avec une largeur admirable ; la Madone de Murano recevant avec une dignité impériale les hommages du Doge ; la Madone de San Zaccharia avec ses graciles petites Saintes ; la Madone de San Francesco della Vigna (1507) dont l'éclatant coloris vivifie les lignes calmes du paysage et les mouvements traditionnels des personnages ; l'autel de Saint-Chrysostome (1613), peint alors qu'il avait plus de quatre-vingts ans, dont les larges contours, le puissant modelé et la gradation des lumières semblent annoncer un art nouveau ; et les Madones enfin que l'on a si heureusement rapprochées dans la petite salle de l'Académie, où l'on assiste à la laborieuse recherche et aux tâtonnements angoissés du grand artiste. Tout d'abord — 594, 583, 612 — il est tout proche encore du modèle créé par son père — 582 — et peint, lui aussi, des Vierges robustes, épaisses, sans grande vie ni grande expression, au large ovale rougeoyant et au manteau d'un bleu opaque, qu'entourent encore parfois — 612 — ces étranges chérubins d'un rouge éclatant, couchés sur leurs ailes, qui nous ramènent aux primitifs, mais dont l'une



LA VIERGE AUX CERISES
(Musée Impérial, Vienne)

tout au moins — 583 — nous éblouit de par le Bambino qu'elle tient sur les genoux et qui est tout palpitant de vie et de beauté. Puis, il se rapproche de l'idéal entrevu. Il ne l'atteint pas pleinement dans la *Madone entre Sainte Catherine et la Madeleine*, qui a encore les joues grasses et les yeux muets et semble une robuste paysanne plutôt que la mère de Dieu, mais où c'est dans les yeux et sur les cheveux crespelés de la Madeleine que luit l'étincelle divine. Il le frôle dans la Madone entre Saint Paul et Saint Georges, toute encapuchonnée de blanc, pâle, pensive, comme pressentant les douleurs à venir. Et enfin il l'étreint et le réalise magnifiquement dans la *Madone degli Alberelli*, la Vierge entièrement spiritualisée, définitivement libérée de toute attache terrestre, âme infiniment pure dont la forme parfaite laisse transparaître tout le divin parfum. Avec cette Madone, qui incarne pour de longues années le paradigme pictural de la Vierge vénitienne, avec ses cinq couleurs fondamentales : le vert topaze du ruban, le bleu profond du manteau, le rouge de la robe, le blanc du fichu et l'adorable et indéfinissable couleur des chairs, avec cette Madone, avec les âmes du *Purgatoire* des Offices, où, dans un paysage de rêve, les Saints et les Saintes contemplent l'Ineffable, et les cinq allégories de l'Académie, il semble que l'un des idéals de la peinture soit atteint. Il est possible, sans doute, que, dans les œuvres de son extrême vieillesse, Giambellini ait subi l'influence de Giorgione. Et lorsque nous comparons même les plus achevées de ses toiles à celles de Giorgione et de Titien, nous sentons bien qu'il y a dans celles-ci plus de science technique, plus de liberté, un rythme à la fois plus complexe et plus puissant. Même dans les *pale* de San Zaccharia et de San Francesco della Vigna, la symétrie nous paraît trop rigoureuse et trop élémentaire, les tons trop bariolés, trop papillotants et non encore doués de toute l'intensité chaude et profonde dont ils sont capables de scintiller, la lumière trop uniformément épandue sur les architectures et les personnages. Et jusque dans l'effigie si exquise pourtant de la *Madone degli Alberelli* nous surprenons, surtout dans le col,

de la raideur hiératique. Mais il n'importe. Par le génie de Giambellini un immense progrès a été accompli. C'est lui qui a fixé vraiment la destinée de la peinture vénitienne. Il lui a ouvert les voies illimitées vers la couleur et vers la lumière. Et dans le sillage de son grand vaisseau, où les flammes ardentes du cinquecento triomphant couvrent de leurs plis somptueux les frêles pavillons du quattrocento, peuvent s'avancer, en toute sécurité, la gondole, drapée de pourpre et montée par de galants joueurs de luth et des nymphes voluptueuses, de Giorgione, et la majestueuse galère de Titien.





CHAPITRE III

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE. — GIORGIONE.

LORSQUE Titien arriva à Venise, les deux Bellini étaient à l'apogée de leur carrière. Certes, ils ne sont pas les seuls artistes dont s'enorgueillisse la grande Cité. Antonello de Messine est encore en pleine activité. La *bottega* des Vivarini continue à pourvoir églises et scuole. Cima de Conegliano séduit tous les yeux par la grâce de ses paysages. Carpaccio s'apprête à conter, avec son exquise naïveté, la vie de la bienheureuse Sainte Ursule. Mais, tous, ils sont éclipsés par les deux frères. Gentile, dans sa maison de la place du Rialto, historiée de fresques et de mosaïques, et recélant nombre de bustes antiques parmi lesquels rêve une tête pensive de Platon et vibre le corps impeccable d'une Vénus de Praxitèle, achève l'immense toile de la Procession. Giovanni, avec lui et l'un des Vivarini, travaille dans la salle du Grand Conseil à l'une de ces fresques qui étaient destinées à chanter la gloire de la République et qui, toutes, ont été la proie des flammes. C'est, nécessairement, chez lui, le maître des maîtres de Venise, que l'oncle de Titien, Antonio, gendre de Giacomo Coltrini, ingénieur de la République, devait mener l'enfant qui lui avait été confié, avec peut-être son aîné Francesco. L'y mena-t-il directement ou bien le fit-il passer par l'atelier de Gentile et auparavant encore par celui d'un autre artiste ? Dolce, qui écrit sous l'inspiration immédiate de l'Arétin et qui eut des rapports personnels avec

Titien puisqu'il lui adressa, le 10 octobre 1538, une lettre pour lui dédier sa paraphrase de la II[e] satire de Juvénal, est du second avis. Antonio, conte-t-il, conduisit Titien tout d'abord chez Sebastiano, père des célèbres mosaïstes Valerio et Francesco Zuccato. Puis, Sebastiano céda son élève à Gentile qui travaillait à ce moment, avec Giovanni, dans la salle du Grand Conseil. Seulement le génie précoce du jeune artiste ne s'accommoda pas de la manière sèche et laborieuse de Gentile. Il le quitta et demanda des conseils à Giovanni. Celui-ci non plus, en dépit de sa gloire, ne le satisfit pas entièrement. Et c'est alors qu'il élut pour maître Giorgio de Castelfranco avec qui il décora les façades du Fondaco de' Tedeschi avec un succès tel que la Judith du jeune peintre, qui ne comptait que vingt ans, fut unanimement prônée comme le chef-d'œuvre de Giorgione, ce qui désespéra ce maître. Vasari ne sait rien de Zuccato. Pour lui, Titien fut conduit immédiatement chez Giovanni. Celui-ci, ignorant les œuvres antiques, tentait d'imiter la nature, mais d'une façon sèche, grossière et torturée. Titien commença par reproduire sa manière. C'est alors qu'arriva de Castelfranco, en 1507, Giorgione qui donna à ses œuvres plus de morbidesse et un relief plus vigoureux, tout en conservant l'habitude vénitienne de ne pas dessiner préalablement d'esquisse sur la toile, mais d'esquisser avec des tons délicats et vigoureux. Dès que Titien connut le style de Giorgione, il abandonna la manière de Giambellini et se rapprocha si étroitement de Giorgione qu'au bout de peu de temps il était impossible de distinguer ses œuvres de celles du maître de Castelfranco. D'après Ridolfi enfin, c'est également chez Giovanni que fut mené Titien et c'est dans son atelier qu'il rencontra Giorgione dont il ne fut nullement l'élève, puisqu'il avait le même âge que lui, mais dont il adopta immédiatement le « *bel modo di colorire* ».

Nous adopterons de ces trois témoignages ce qui coïncide. Nous savons que toute sa vie Titien fut fraternellement lié avec Francesco et Valerio Zuccato auxquels, jusqu'en 1561, son fils Orazio fournissait des cartons pour leurs mosaïques de Saint-

Marc, ce qui ne contredit pas, mais ne confirme pas non plus l'assertion de Dolce. Aucun des ouvrages du jeune Titien qui sont parvenus jusqu'à nous, sauf, peut-être, les portraits de la *Présentation de Pesaro*, d'Anvers, ne trahit un apprentissage chez Gentile. Au contraire, toutes ses œuvres de jeunesse révèlent d'une façon éclatante les influences profondes qu'ont exercées sur son jeune talent Giambellini et surtout Giorgione. Là-dessus sont d'accord aussi bien les témoignages des contemporains que les affirmations des critiques modernes. Aujourd'hui, comme lors des débuts du jeune Cadorin, l'on tente d'attribuer tel tableau illustre, comme le *Concert*, à Titien plutôt qu'à Giorgione. Et l'on peut dire, je crois, sans exagération, que jusqu'en 1518, où, avec l'*Assunta*, Titien prend vraiment conscience de son originalité, il n'a fait qu'appliquer avec, sans doute, déjà une note personnelle que nous aurons à définir, les enseignements de son jeune maître. Pour démêler le génie propre de Titien, il est donc indispensable de se rendre compte de la révolution qu'a accomplie, au moment même où débutait le Cadorin, le divin jeune homme de Castelfranco (1).

Tutto interno a lui è mistero, a dit de lui son premier biographe, Monneret de Villard. Le mystère qui frissonne dans les yeux de ses cavaliers et de ses nymphes, dans les ors de ses ciels et les émeraudes de ses arbustes, plane sur sa courte vie. Nous savons qu'il est né à Castelfranco à une date qu'il n'est sans doute pas téméraire de placer aux environs de 1477 ; qu'il travailla à un tableau pour le palais des Doges ; qu'en 1508 il décora l'une des façades du Fondaco de' Tedeschi et qu'en 1511 il mourut de la peste. Nous savons encore qu'il aima prodiguément et fut prodiguément aimé — *dilettossi continuamente delle cose d'amore* (Vasari); — que ses contemporains furent éblouis par son génie précoce ; que tous admirent la grâce et la tendresse de sa palette — *gratia e tenerezza nel colorire;* — la douceur avec laquelle il sait marier les ombres et la lumière — *egli accordando con somma*

(1) J'ai eu continuellement dans la mémoire, en écrivant ces pages, l'admirable livre de Ludwig Justi.

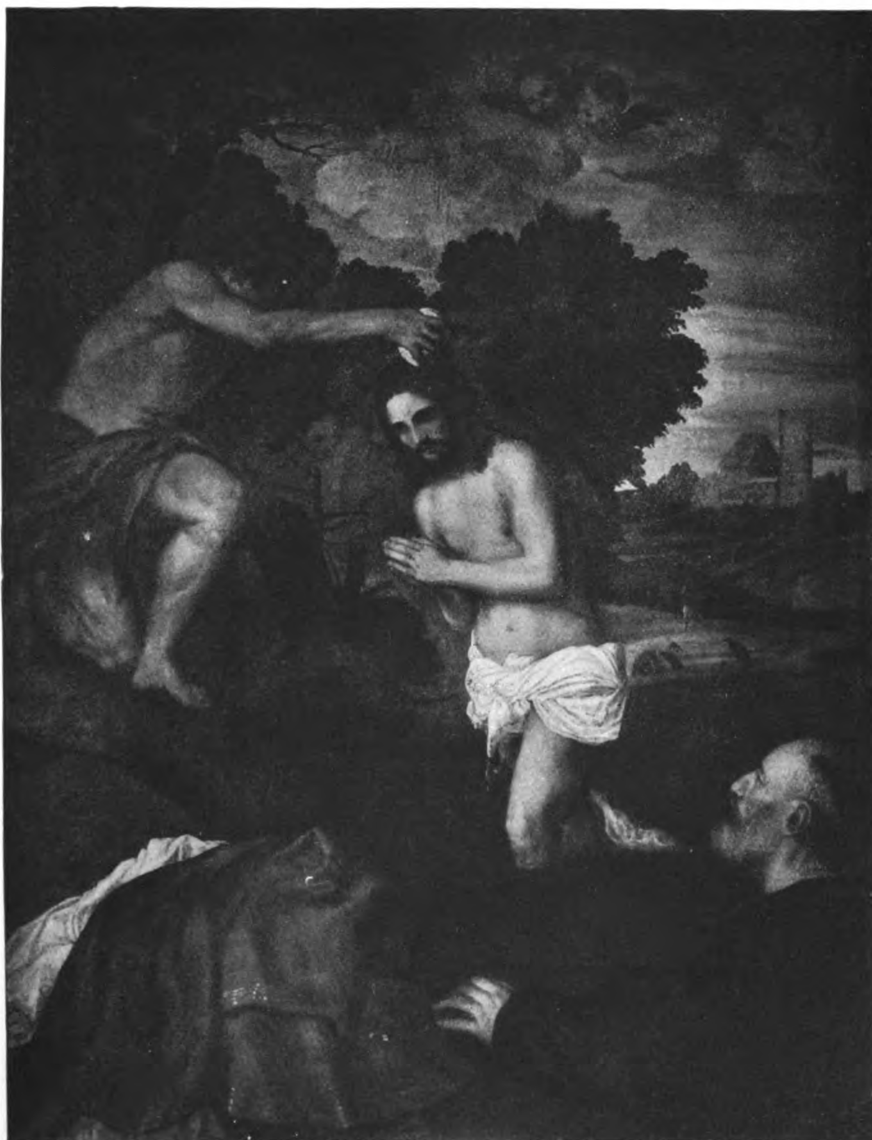
dolcezza le ombre co'i lumi; — sa manière toute de charme et de joie — *la più grata e gioconda maniera* (Ridolfi) ; — et que tous ceux qui eurent le bonheur de l'approcher durant sa courte vie savouraient avec la beauté de ses dons intellectuels — *le belezze del ingegno suo* — et ses talents de musicien — *egli sonava e cantava tanto divinamente* (Vasari) — les qualités exquisement chevaleresques de son caractère — *træva con la virtù e con la piacevole sua natura copia d'amici co' quali trattenevasi in delitie, dilettandosi suonar el Liuto, e professando il galant' huomo onde fece acquisto dell' amore di molti* (Ridolfi, p. 78 et 79).

Et c'est là tout. Mais si les documents sont muets, que d'éloquence dans les quelques toiles qui nous sont restées du grand artiste et dont en vain des critiques considérables, comme Crowe, Cavacaselle et Morelli, ont attribué quelques-unes des plus significatives, soit à Titien, soit à des artistes aussi médiocres que Cariani et Catena. Nul tout au moins n'a tenté de lui ravir la paternité de cette exquise Madone de Castelfranco qui, tout en conservant la disposition bellinesque, y ajoute déjà, dans la grâce juvénile du Saint Georges, dans le mouvement et l'expression dramatiques du Saint Antoine, dans la poétique sérénité du paysage, quelque chose qui dépasse l'art de Giovanni. Nul, depuis Morelli, n'a osé non plus lui enlever cette Vénus de Dresde dont le divin ovale et les contours impeccables recèlent, tel le calice d'une fleur mystérieuse qui ne naît qu'une seule fois, le parfum de beauté le plus pur et le plus enivrant qui ait embaumé la Renaissance ; ni ces fresques du Fondaco, rongées aujourd'hui par les vents de mer, mais dont plusieurs nous ont été conservées dans les gravures de Zanetti, et où il jeta sur les balustres des corps aux mouvements si téméraires qu'il a fallu toute l'impeccable science d'un dessinateur de génie pour les faire triompher des lois fatales de la pesanteur ; ni le beau paysage de Vienne où, pour la première fois, sans doute, à Venise, l'âme nostalgique du ciel et des arbres crépusculaires assonne si intimement à la mystérieuse physionomie des personnages qu'ils en semblent les incarnations

humaines ; ni la toile du Palazzo Giovanelli où, dans un paysage d'une éblouissante splendeur, apparaît l'énigmatique jeune homme en qui, sans doute, Giorgione a cristallisé l'essor printanier, l'ardeur confuse, le frisson de rêve qui s'agitaient dans sa propre poitrine ; ni les deux petits tableaux des Offices qui, plus proches que les précédents du Quattrocento, avec le grand nombre des personnages qui s'y meuvent, la variété du paysage qui encadre ceux-ci et le bariolage et le papillotement des couleurs, ont comme un parfum de contes de fées. Et si ces toiles lui appartiennent incontestablement, à qui, si ce n'est à lui, pourrait-on attribuer l'*Epiphanie* de lord Allendale avec son effet de clair-obscur que personne autre que lui n'aurait osé tenter ; la *Sainte Famille*, de Berlin, d'une si touchante intimité, les admirables portraits de Berlin, de Temple Newsam, de Budapest, de Munich, de Vienne et de Brunswick, inoubliables effigies d'adolescents, d'une facture si simple, si serrée, si proche encore — surtout celui de Berlin — de la sécheresse un peu abstraite de Gentile Bellini et si loin pourtant du vieux maître par l'ineffable qui tremble dans leurs yeux et y parle un langage que jamais encore peintre n'avait fait entendre. De qui si ce n'est de lui serait la *Madone* du Prado avec cet étrange Saint Roch au mouvement si subtilement artificiel ; et le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy auquel semblent avoir collaboré la science de Padoue et la science de Florence, où, à la somptuosité des architectures répondent l'eurythmie des mouvements et l'harmonie des tons savamment contrastés ; et la *Femme adultère* de Glasgow où réapparaît l'énigmatique adolescent comme accusateur de la belle pécheresse vers laquelle s'avance le Christ avec une hâte si passionnée qu'il semble exécuter comme une danse sacrée ; et les grands chefs-d'œuvre enfin : la *Madone* du Louvre dont la scintillation des couleurs est si magnifiquement vibrante, surtout dans le beau nu, d'un si pur modelé, de saint Sébastien ; — la *Fête champêtre*, le tableau le plus révélateur peut-être de son intime génie : toute l'âme tendre de la musique amoureuse s'exhalant en ondes lumineuses,

la beauté de la femme se révélant dans ses plus secrets mystères avec une volupté qui sait rester chaste, des arbres et des sources enlaçant les corps nus de leurs bras verts et de leurs eaux fraîches, et les couleurs les plus retentissantes — le rouge des lèvres, le rouge plus vif des manches et des basques, le vert du pourpoint — s'assourdissant à la caresse de l'ambre qui coule le long des chairs nues et de l'or, veiné d'azur, qui palpite dans le ciel; — et le *Concert* du Pitti enfin, qu'en dépit de Morelli, de Berenson et de Gronau, je ne puis revendiquer pour Titien, tant l'art de Giorgione, tout en s'y dépassant, me semble aboutir à cette œuvre, où, inoubliablement, l'âme de la musique — non plus seulement tendre, non plus seulement amoureuse — au lieu de sourire, tremble et frissonne et sanglote de tout ce qui peut s'exprimer de profond, de magique, de tragique dans des cordes frappées par des mains que dirige un cœur humain ; où le style du grand maître acquiert une sobriété, une intensité et une puissance de vibration qui annonce, en effet, Titien, mais qui cependant — dans les yeux du joueur de clavecin — conserve un lyrisme, une échappée vers l'au-delà, une palpitation et un frémissement que n'a pas connus le grand maître cadorin, non, pas même dans le sublime *Christ à la Monnaie* qui est le seul tableau titianesque dont l'accent s'apparente à celui du chef-d'œuvre du Pitti.

Certes, les contemporains de Giorgione eurent raison de proclamer qu'il avait révolutionné profondément la peinture vénitienne. A-t-il été, comme l'affirme Ludwig Justi, encouragé par l'exemple du Pérugin, de Léonard, de Fra Bartolommeo qui, tous trois, passèrent, de son vivant, à Venise ? Sa mission a-t-elle consisté à réaliser, une première fois, cette alliance du style vénitien et du style florentin qu'a scellée définitivement Titien ? Ce qui est certain, en tout cas, c'est que, dans les œuvres que nous venons de nous remémorer, s'affirme une conception nouvelle de la peinture. Au lieu de la raideur et de l'immobilité qui subsistent dans le style bellinesque, des mouvements de plus en plus variés, de plus



LE BAPTÊME DU CHRIST
(Musée du Capitole, Rome)

en plus complexes, de plus en plus intenses, entretenant les uns avec les autres les rapports les plus divers : rapports de symétrie complète ou fragmentaire, d'opposition partielle ou absolue, si bien que, pour les yeux qui savent voir, un tableau constitue comme un chef-d'œuvre de mécanique où des forces invisibles, mais réelles, agissent, se combattent, s'équilibrent et s'harmonisent. Au lieu de couches de couleurs bigarrées, également minces et lisses, uniformément claires dans la lumière et obscures dans l'ombre, agissant sur la rétine par leur juxtaposition, voici que les tableaux n'offrent plus rien du papillotement et du bariolage des Bellinesques, voici que le nombre des couleurs diminue, que la surface de la toile, en certains endroits, s'épaissit et se hérisse, qu'à la couleur locale se mêlent des tons divergents, que les ondes lumineuses éclairent les surfaces d'une manière irrégulière, tantôt éclatantes et tantôt assourdies, et qu'elles pénètrent dans l'ombre et se laissent pénétrer par elle, si bien qu'une toile n'est plus une musique pauvre et fruste, où c'est seulement l'un après l'autre que se font entendre de grêles instruments et de faibles voix, mais qu'elle est comme une symphonie où toutes les voix et tous les timbres, étroitement enlacés, chantent à l'unisson. C'est Giorgione qui a proclamé, par ses œuvres, que la vision picturale n'est pas la vision plastique et que, dans un tableau, le dessin ne doit pas l'emporter sur la couleur, comme le préconisaient les maîtres de Florence et de Rome. Dans cette Venise qui, de tout temps, aima les étoffes éclatantes, les tapis d'Orient multicolores, les lourds brocarts et les soies de pourpre ; qui bariola ses églises et ses palais ; qui créa ces beaux verres où sont comme captées les irisations de la lumière ; dans la ville des eaux où tout miroite, où tout scintille, où tout se reflète, où, dans l'atmosphère humide, les tons se brisent incessamment en mille nuances, la couleur voluptueuse avait toujours été plus prisée que la forme austère. C'est avec Giorgione qu'elle triomphe définitivement. Il a adopté, après Giambellini et Antonello de Messine, l'huile capable de rendre toutes les nuances de la

lumière qui frôle, qui pénètre, qui sature, et de l'ombre qui s'insinue dans les fibres lumineuses, les empâte, les épaissit, et finit par les dévorer. Pour Giorgione, la couleur n'est pas un vêtement, une fois pour toutes taillé, qui couvre la superficie des choses. Elle émane du cœur profond des êtres, elle se modifie incessamment sous le baiser de l'atmosphère, elle vit, vibre, se tend, s'enfle, triomphe, se rétrécit, se rétracte, agonise et meurt. C'est cette vie et cette mort de la couleur, avec tous les moments qui la séparent de ces deux extrémités, qui constituent le drame que doit vivre, que doit nous faire vivre le peintre. Giorgione, après son maître Giovanni, l'a senti l'un des premiers. Dans ce drame, dont Titien représentera les moments les plus pathétiques, les crises où se heurtent, dans des chocs surhumains et meurtriers, les éléments antagonistes, Giorgione choisit les moments d'accalmie, les crépuscules d'apaisement, les soirs d'amoureuse réconciliation. Point d'épopée ni de tragédie — le lied jailli du chalumeau agreste, l'idylle héroïque. Pas d'action violente ni de pensée trop distincte — le songe d'une tiède nuit printanière. Pas de forme rigide, entaillant cruellement les chairs molles de l'espace : le sourire des lueurs, la mélancolie des taches nocturnes, la voix, tantôt tremblante et tantôt pleine et sonore des couleurs ; des soli et des chœurs, des piano et des forte, des allegros, des scherzos, des andante et surtout des adagiettos — de la musique.





CHAPITRE IV

LA VIE DE TITIEN JUSQU'EN 1518. — SON CARACTÈRE. L'AFFAIRE DE LA « SENSERIA ».

Qu'on ne nous reproche pas d'avoir, dans ce livre où j'ai à parler en si peu de pages de la longue vie et de l'œuvre immense de Titien, insisté si longuement sur ses prédécesseurs. C'est que Titien plonge par toutes ses racines dans la peinture vénitienne et que l'art de sa jeunesse est l'art même de Giambellini et surtout de Giorgione. Le premier document où le nom de Titien soit mentionné date de 1511. Sans doute, il est possible que des documents où il est question de Titien, avant 1511, aient disparu. Il est certain qu'avant les fresques du Fondaco et de Padoue, Titien a dû faire des toiles indépendantes. Vasari mentionne le portrait, fait à 18 ans, d'un nobile de la famille des Barbarigi, remarquable par la fidélité vraie et naturelle de la carnation et le rendu minutieux des cheveux et du pourpoint, et Sansovino une fresque sur la façade du palais Morosini représentant un Hercule. Mais je ne crois pas que ces documents, s'ils ont existé, nous eussent appris des choses nouvelles. Titien — tout nous permet de le supposer — n'a pas été un de ces génies prophétiques qui, de leur premier coup d'aile, s'élèvent au-dessus de leur époque et l'entraînent vers des voies inexplorées. C'est lentement qu'il a dû dégager son originalité et prendre conscience de son intime talent. C'est là ce qui explique que, jusqu'en 1511, les documents soient muets sur lui.

Que Titien soit né en 1477, ce qui lui donnerait, en 1511, 34 ans, ou cinq ou six ans plus tard, ce qui lui donnerait 27 ou 28, il n'y a rien là qui ressemble à la foudroyante précocité de Giorgione. Ce n'est pas, probablement, par hasard que le premier document qui nous montre Titien occupé à Padoue, est de l'année qui suit la mort du maître de Castelfranco. J'imagine que, pendant des années, son œuvre se confondait, dans l'esprit des contemporains, dans celle de Giambellini d'abord et ensuite dans celle de Giorgione. Si nous nous en fions aux récits concordants de Dolce, de Vasari et de Ridolfi, c'est, lors de la décoration des façades du nouveau Fondaco de' Tedeschi, que son nom et son talent se révélèrent, pour la première fois, aux Vénitiens. Les clients étrangers durent mettre plus de temps à le distinguer de son maître. Ce n'est que lorsque celui-ci fut mort que les grandes confréries, comme celles del Carmine et del Santo de Padoue, songèrent à s'adresser au plus doué de ses élèves. Avec sa ténacité montagnarde, il avait su s'assimiler par un travail acharné les procédés techniques et l'inspiration même des deux grands artistes dont il avait été l'apprenti, avec ceux, peut-être, d'Albrecht Dürer et de Fra Bartolommeo qui avaient séjourné, en 1506 et en 1508, à Venise. Une voix, jaillie des profondeurs inconscientes de sa nature, avait dû lui promettre qu'il aurait tout un siècle pour s'épanouir et mûrir pleinement et qu'il pourrait, tel un grand chêne, laisser se développer tout le peuple de rameaux, de ramilles, de feuilles et de fruits qui allaient jaillir de sa racine. Aussi ne se hâta-t-il pas de s'imposer à l'attention publique. Mais une fois qu'il eut pris son essor, il s'éleva sans un moment d'arrêt.

Dès qu'il eut pris conscience — de 1508 à 1511 — de la place qu'il allait occuper, qu'il occupait déjà parmi les artistes de son temps, il alla, avec une sûreté et une adresse extraordinaires, à la conquête de la gloire et de la richesse. Son caractère est formé et il ne changera plus. De même que tous les portraits que nous possédons de lui des différentes époques de sa vie nous montrent une effigie identique : le vaste front pétri aussi

puissamment qu'une paroi de Dolomite, l'arcade sourcilière saillante, la magnifique amande de l'œil grand ouvert sur les choses et les êtres, le nez énergique à l'échine recourbée en bec d'aigle et aux narines sculpturales, la bouche aux lèvres voluptueuses, la grande barbe de fleuve, l'imposante massivité de la stature — de même tout ce que nous savons de lui par lui-même et par ses compagnons de vie nous le révèle immuable. Il est vrai que nous ne le connaissons que comme homme fait. Mais il est bien probable que, même adolescent, il n'avait rien de la *dolcezza*, de la *tenerezza*, de la *natura piacevole* de Giorgione. Dolce dit bien qu'il fut modeste, qu'il ne clabaudait jamais sur d'autres peintres et savait rendre justice à ceux qui le méritaient ; il était orateur disert, avait beaucoup d'esprit, et savait admirablement juger des choses ; son naturel était doux, complaisant, aimable, son caractère charmant, et on n'avait qu'à l'entretenir une fois pour l'aimer à tout jamais. Mais ce sont là louanges banales de panégyriste. Ce sont de tout autres qualités qui nous frappent en lui. On peut admettre qu'il fut modeste et qu'il savait reconnaître le mérite d'autrui : la supériorité écrasante de son génie lui permettait de ne pas connaître l'envie. Mais, avant tout, c'est un homme qui sait la vie, qui connaît les hommes et les accepte avec leurs tares et sait en tirer parti ; qui s'assimile les formes extérieures les plus différentes tout en restant immuablement lui-même : courtois mais ferme, sociable mais personnel, peu lettré, mais doué de si heureuses qualités naturelles qu'il supplée à ce qu'il ignore par ce qu'il devine ; ami sûr et précieux allié, bon père de famille et un peu chef de clan, travaillant énergiquement à accroître le bien-être des siens ; citoyen qui n'oublia jamais sa petite patrie ; d'une intelligence pratique à toute épreuve, d'une force et d'une ardeur de travail inégalables, ayant des yeux qui savaient tout voir, un cerveau qui savait tout saisir, tout retenir et tout comprendre, des mains qui savaient tout rendre ; un homme poursuivant sa route sans se laisser égarer par aucune des sirènes qui guettent les tempéraments faibles ;

voulant fermement la fin qu'il rêvait : devenir le plus grand peintre de Venise d'abord et de son temps ensuite, et voulant les moyens de cette fin ; un grand réaliste qui attire moins la sympathie que l'étonnement et l'admiration, mais dont le génie artistique magnifie et idéalise la vie ; semblable à ces rudes massifs du Tyrol du sud, aux parois pelées, déchiquetées, profondément couturées de rides blanches, mais dont les assises sont si majestueuses, dont l'échine est si royalement drapée du vert manteau touffu des forêts et qui, au baiser du soleil, s'incendient si magnifiquement de pourpre et d'or.

Tel il fut dès son retour de Padoue, en 1511. Il s'était rendu à l'appel des Scuole, parce que, durant la terrible crise que traversait la République, depuis le désastre d'Agnadel, nombre d'artistes, Pelligrini, Pordenone, Morto, Sebastiano, s'étaient réfugiés à Venise et que les grandes commandes devaient y être rares. Lorsqu'il revint, la crise était conjurée : une grande *andata*, qui déroula ses replis de Saint-Marc à Santa Marina, célèbre la reconquête de Padoue. Et le moment était des plus favorables. Giovanni Bellini et Carpaccio étaient las, Sebastiano parti pour Rome où il allait recevoir les plombs, Giorgione mort. La carrière était ouverte et Titien allait y avancer à toute allure.

Le 31 mai 1513, il adresse un placet au Conseil des Dix. C'est la première lettre du grand peintre que nous possédions. Il s'y montre déjà entièrement lui-même. Depuis son enfance, écrit-il, il s'est voué à la peinture, non tant par amour du gain que pour acquérir quelque peu de renom. Déjà — probablement par l'entremise de Bembo, dont il fit deux portraits et dont il avait sans doute fait la connaissance dans l'Académie aldienne où fréquentaient Sabellico, Bembo et Navagero — il avait été appelé à Rome, auprès du Saint-Père, Léon X, dont Bembo, avec Sadolet, était le secrétaire. Mais c'est à Venise qu'il veut rester et s'illustrer et pour cela il propose aux « excellentissimes Seigneuries » de venir peindre, dans la salle du Grand Conseil du Palais Ducal, ce tableau de bataille du côté

de la Piazza, le plus difficile de tous, auquel aucun peintre jusqu'ici n'a osé s'attaquer. Il n'est mû par aucun désir intéressé. Il ne prise que son honneur — *non stimo se non lhonor mio* — et désire seulement le moyen de vivre en plaisant aux sublimes Seigneurs. Aussi demande-t-il comme récompense « la première charge de courtier — *senseria* — vacante au « Fontego di Tedeschi », aux mêmes conditions, obligations et exemptions que Missier Zuan Belin », avec le payement, par l'Office du Sel, de deux aides, des couleurs et de toutes les autres choses nécessaires « comme il fut concédé par l'illustrissime Conseil au dit Missier Zuan ». Il promit, en revanche, de travailler avec tant de promptitude et d'excellence que le Conseil serait satisfait.

Si l'on se rend compte de la portée de la demande de Titien, ses protestations de désintéressement nous apparaissent comme une véritable ironie. Rien n'était plus recherché — et on l'allait lui faire voir — que ces *senserie*, qui non seulement étaient des sinécures fort bien rentées, — elles rapportaient 100 ducats par an — mais qui faisaient des artistes qui les détenaient les peintres officiels de la République, chargés de faire, pour 25 ducats, le portrait de tous les Doges nouvellement élus et aussi, la plupart du temps, le tableau votif où devait figurer le nouveau Doge. En y prétendant, Titien se posait ouvertement comme le rival de Giambellini dont, à dessein, il avait par deux fois prononcé le nom. Le 8 juin, une ordonnance du Conseil accorda la requête. Titien s'installa dans l'atelier qui fut mis à sa disposition dans une propriété de l'État, sise près de San Samuele, et se mit au travail avec ses deux « garçons », Antonio Buxci et Ludovico di Giovanni. Mais il ne put — même s'il l'avait voulu, ce qui n'est pas sûr — avancer avec la promptitude promise. Très probablement, Giambellini ne put supporter que son ancien élève, qui s'était séparé de lui, prétendît l'égaler et l'emporter sur des artistes plus âgés, comme Carpaccio, qui lui étaient restés fidèles. Depuis trente-trois ans, il s'était voué au service de Venise,

il avait assumé la direction du Palais Ducal et, sans compter les six toiles de Gentile, il avait de sa propre main achevé six grands tableaux pour cette salle du Grand Conseil où Titien prétendait pénétrer de vive force. Il dut mettre en œuvre contre l'intrus toutes les influences dont il disposait. Aussi, le 20 mars 1514, l'ordonnance du 8 juin fut-elle rapportée : Titien n'obtiendra la senseria qu'à son tour, après que les candidats plus anciens auront été pourvus et, à partir du 20 avril, le payement de ses aides fut supprimé. Mais Bellini et son clan avaient affaire à forte partie. De son côté, Titien fit agir ses amis, et lorsqu'il se crut sûr de la majorité du Conseil, un nouveau placet, du 28 novembre, demandait, à défaut d'une vacance avant la mort de Giambellini, la succession de la charge de celui-ci, le payement de ses collaborateurs et la fourniture des couleurs. Et il ne s'était pas trompé dans ses calculs. Après une longue délibération, par 9 voix contre 4, sa demande fut accueillie, et un décret du 29 novembre enjoignit aux provéditeurs de l'Office du Sel de payer ses aides et de faire faire dans son atelier les réparations nécessaires. Titien avait donc gagné la seconde manche. Mais l'affaire n'en resta pas là. Les travaux n'avançaient guère dans la salle du Grand Conseil. Giambellini était-il las, découragé par la victoire de Titien et courroucé au point de refuser à celui-ci, comme on l'a prétendu, l'accès du Palais Ducal ? Nous ne savons. Ce qui est certain, c'est que l'administration, poussée sans doute par Titien, finit par s'émouvoir. Le 29 décembre 1515, le chef des provéditeurs de l'Office du Sel, Francesco Valier, révéla, dans un rapport, les extraordinaires dilapidations auxquelles avait donné lieu la décoration picturale de la salle du Grand Conseil : elle avait dévoré des sommes qui auraient suffi pour achever tout le palais ; pour deux toiles, à peine commencées, on avait déboursé plus de 700 ducats. Une enquête des plus sévères s'imposait. Dès le lendemain, le Sénat décida de congédier tous les artistes actuellement occupés au Palais et de confier les travaux à exécuter à un seul peintre que choisirait le provéditeur et que contrôle-



Phot. Anderson, Rome

LA FLORA
(Galerie des Offices, Florence)

raient les « Sages du royaume de Chypre ». C'est là ce qu'attendait Titien. Le 18 janvier 1516, il adresse une nouvelle lettre au Doge : il s'engage à achever le tableau de bataille, commencé il y a deux ans, contre la promesse de la survivance de la senseria, le payement de 400 ducats — la moitié de ce qu'on avait promis, pour cette toile, à Pérugin — à la livraison, une avance de 10 ducats de couleurs, de 3 onces d'azur et une mensualité de 4 ducats pour l'un de ses aides, le payement de l'autre restant à sa charge. Le Conseil des Pregadi, dans sa séance du même jour, accorde les demandes de Titien, en diminuant seulement de 100 ducats le prix fixé par le peintre. Titien triomphe donc sur toute la ligne et Giambellini et son parti sont définitivement écrasés. Le vieux maître ne survécut que peu de temps à sa défaite. Le 29 novembre, il ferma ses yeux et, dès le 5 décembre, son rival fut installé dans cette senseria qu'il avait si avidement convoitée. A ce moment, le premier cycle de sa vie est parcouru. Il a au moins 34, et très probablement 39 ans. Il est considéré officiellement, et aussi, sans nul doute, par l'aveu unanime de ses concitoyens, comme le successeur de Giovanni Bellini. Il commence à entrer en relations avec les princes étrangers : dès le mois de février de cette même année 1516, si importante pour lui, il est appelé par Alphonse à Ferrare où il passe les mois de février et de mars. Le frêle esquif du petit Cadorin, grâce à la ténacité et à l'adresse qu'il a si brillamment manifestées dans l'affaire de la senseria, est devenu un solide vaisseau qui le portera sans défaillance à travers tous les écueils et tous les remous. La maturité est là, avec ses fruits splendides, et déjà, dans son atelier se dresse l'immense toile où il s'affranchira de toutes les influences, où il affirmera son originalité et où, avec son *Assunta*, il s'élèvera à la grande maîtrise.





La Vierge et l'Enfant-Jésus.



CHAPITRE V

L'ŒUVRE DE TITIEN JUSQU'A L'ASSUNTA. — LES MADONES. — LES FRESQUES. — LES TABLEAUX GIORGIONESQUES. — LES PORTRAITS. — LE CHRIST AU DENIER.

I

Je viens de dire la vie de Titien jusqu'en 1516. Il est grand temps que j'en vienne aux œuvres. Nul document, sauf pour les fresques du Fondaco, qui sont perdues, et pour celles de Padoue, ne nous permet de les dater et d'établir leur filiation. Nous n'avons pour nous guider que la tradition, si vacillante, et les impressions des critiques sur le style et la technique, si divergentes et de si peu de certitude objective. Que le lecteur sache que je n'avance qu'à tâtons.

C'est *La Présentation de Jacopo Pesaro à Saint-Pierre par Alexandre VI*, du musée d'Anvers, qui m'apparaît comme la première œuvre que nous possédions de Titien. Elle ne saurait guère être postérieure à 1503, puisque c'est le 28 juin 1502 que le Doge remit solennellement à l'évêque de Paphos le drapeau de la République qu'il fit triompher, deux mois après, à Santa Mari, et qu'après la mort d'Alexandre, survenue en août 1503, il est bien improbable que les Vénitiens, qui abhorraient le pape, eussent permis qu'un de leurs peintres l'immortalisât (1). Le tableau, d'ailleurs, témoigne de l'inexpérience du jeune peintre. Sans doute les trois têtes — trois portraits — sont peints de main d'ouvrier, avec cependant, dans celle

(1) Cf. les objections opposées par M. Hourticq à ce raisonnement, *La Jeunesse de Titien*, Paris, 1919, p. 79 à 81.

de « Baffo », quelque chose de la sécheresse de Gentile. Et les robes du pape, de l'évêque et du saint flottent avec magnificence. Et le paysage, avec, à gauche, la mer peuplée de bâtiments, et, à droite, les tertres verts où s'érigent des maisons, rappellent les meilleurs fonds de Jean Bellini. Mais le dessin est manifestement imparfait. Saint Pierre, resserré dans un coin du tableau, semble collé contre la colonne à laquelle il s'appuie, son avant-corps est trop petit et trop mince par rapport à ses membres inférieurs, et le mouvement de son bras trop court, levé en un geste de bénédiction, manque tout à fait de naturel. De plus, les bas-reliefs, imités de l'antique, qui décorent le piédestal du trône de Saint Pierre, sont un document intéressant pour les études du jeune Titien, mais ne conviennent guère à un tableau de sainteté. Peu titianesque encore me semble l'*Ecce Homo* de la Scuola San Rocco. Il y a de la majesté et du pathétique dans la tête du Christ — plus de pathétique que dans la plupart des toiles du jeune Titien — et les cheveux bouclés et la barbe qui viennent si mollement tomber sur les épaules et sur la poitrine du divin patient, attestent la main d'un artiste expert et méticuleux. Mais le fond verdâtre et les chairs plombées sont tristes et n'ont rien encore de la chaleur de ton des vrais Titien. Et surtout les bras trop longs et trop maigres, que terminent des mains énormes, semblent jurer avec l'opulence de la poitrine presque féminine et appartenir à un corps d'infirme. Le *Christ porte-croix* de l'église San Rocco appartient-il à Titien ou à Giorgione ? Il est impossible de le décider. Giorgionesque est certainement l'opposition entre la tête pointue, soupçonneuse et rusée du vieillard, et l'ample visage empli de tendresse et de douloureuse sérénité du Dieu enchaîné, opposition dont Titien a, en tout cas, senti toute la valeur artistique, puisqu'il l'a reproduite, en l'approfondissant et en l'enrichissant de tout ce qu'il avait vu, senti, appris, durant des années d'acharné labeur, dans le *Christ à la Monnaie*. Mais là encore, les tonalités, autant du moins qu'il est possible de les deviner aujourd'hui, sont pâles, le bleu

verdâtre du manteau, terne, les chairs, exsangues. Il semble que si, dans ses premiers travaux, le dessin de Titien est encore hésitant, sa palette est, elle aussi, encore timide et quelque peu indigente.

II

Mais voici venir le long cortège des Madones et des *Sacre Conversazione*. Faut-il voir, dans les deux fresques exposées dans le Palais Ducal, sous le nom de Titien, les premières ébauches du type dont il allait donner tant d'interprétations ? Nous ne savons. Les toiles du Palais Ducal sont d'ailleurs peu significatives, parce que presque entièrement décolorées et à peine visibles. Dans l'une, la Madone, jeune et vive, serre tendrement contre son sein l'Enfant, cependant qu'accourent deux putti, les mains jointes dans une adoration joyeuse ; dans l'autre, la Vierge, plus âgée et sérieuse, abrite sous ses voiles, qu'il écarte de ses deux mains mutines, le Bambino dont l'exquise vénusté évoque les plus beaux anges de l'*Assunta*. Avec la *Vierge au Parapet* — *la Bohémienne* — de Vienne, nous sortons des tâtonnements. Là, nous nous trouvons en face d'une œuvre où éclate la jeune maîtrise de Titien. Sans doute, ce maître n'est encore, à certains égards, qu'un élève prodigieux. Il est impossible de ne pas constater, dans ses premières Madones, l'influence persistante de Giambellini : la disposition, la gamme des couleurs, le corps de l'enfant, le type même de la Vierge appartiennent à celui-ci, tandis que le paysage, avec le guerrier, rêveur solitaire, révèle déjà l'enseignement du maître de Castelfranco. La Vierge est une de ces Vénitiennes, brunes de cheveux et de peau, bien en chair, avec le nez fort, les sourcils très accentués, à l'ovale un peu massif, telles que Giovanni les avait imaginées dans ses premières toiles. Et, comme dans celles-ci, aucun lien psychique ne l'attache au Bambino qui, debout devant elle, semble, de sa droite, saluer d'invisibles fidèles, tandis que, de sa gauche, il relève sa chemise, pour laisser éclater

à la lumière toute la splendeur de son jeune corps. Sa mère ne le regarde pas. Ses yeux à elle sont abaissés, eux aussi, vers des spectateurs que nous devinons. C'est un poème, non de tendresse, mais de couleur. Le vert du rideau, le bleu du manteau brodé d'or, le rouge de la robe — la trinité bellinesque — et la teinte rose, bleu et gris-ardoise de la colonne s'harmonisent miraculeusement avec la pâleur des verts et des bleus du paysage. Et, dominant cette chaude symphonie, chante le corps de l'enfant que Titien a visiblement modelé avec amour, depuis le beau front, sur lequel saille une mèche, et les bras potelés, jusqu'au ventre poli et les jambes grassouillettes, et dont le ton de chair, encore un peu pâle et transparent, fait songer à l'Enfant de la *Madone degli Alberelli*.

Puis, après la Madone et l'Enfant, solitaires et comme indépendants l'une de l'autre, Titien crée, à l'exemple de Giambellini et de ses élèves, parmi lesquels excelle, en ce genre, Jacopo Palma, ces scènes de dévotion tendre et contemplative que l'on appelle des *Sacre Conversazione* et où Saints et Saintes sont associés aux divins protagonistes dans une action, en général, peu mouvementée. C'est l'*Enfant entre Sainte Catherine et Saint André* de San Marcuola que je voudrais placer en tête de ce groupe, parce que les trois personnages du tableau sont simplement juxtaposés sans qu'aucun lien les unisse, que le visage de l'Enfant est dénué de toute expression, et qu'il n'y a que Sainte Catherine dont la tête soit plus individualisée que celles des Saintes de Giambellini et qui se rapproche déjà des splendides créatures, pleines de sang et de sève, vers lesquelles iront les préférences du Cadorin. Ensuite, viendraient les deux toiles presque identiques du Louvre et de Vienne, dont la dernière n'est probablement qu'une copie : *La Vierge*, *l'Enfant*, *Saint Etienne*, *Saint Ambroise* (*Jérôme*) *et Saint Maurice*. La Vierge, belle jeune fille brune, est penchée avec une dévote tendresse sur l'Enfant exquis qui s'ébat dans ses langes et caresse, de ses petites mains potelées, la main de sa mère. Seul d'entre les trois Saints, Étienne, avec, dans la main, une palme, participe

à l'action, de par le regard extatique qu'il jette sur la Madone. Saint Ambroise, grand vieillard à l'ample barbe blanche, lit, tandis que Saint Maurice, tout à fait absent, a les yeux baissés vers la terre. Le drame n'intéresse donc pas encore tous les personnages du tableau, et il y a ,dans ce que je voudrais appeler la composition psychique, comme une lacune qui rappelle la vieille juxtaposition des Saints et des Saintes dans les retables des primitifs. Mais, dans la composition linéaire, Titien s'avère affranchi de ses modèles. La Vierge n'est plus placée au milieu de la toile, mais bien dans l'une de ses extrémités et les Saints ne sont plus groupés autour d'elle selon une rigoureuse symétrie. Le tableau se subdivise en deux groupes que relie Saint Étienne. D'une part, la Vierge, l'Enfant et Saint Étienne, avec, comme centre, l'Enfant, et, de l'autre, Saint Étienne, Saint Ambroise et Saint Maurice, avec, comme centre, Saint Ambroise. Entre ces deux groupes, qui attirent alternativement nos yeux, s'établit un jeu subtil de forces qui confère à tous les éléments graphiques du tableau énergie et vie. Et la composition coloristique s'enrichit et se complique, elle aussi. Les tons sont plus variés et plus éclatants que chez Giovanni. Dans le voile de la Madone jouent, à côté des blancs, des jaunes auxquels répondent les jaunes de la doublure de son manteau, et la lumière fonce et éclaircit tour à tour le rouge vineux de sa robe. A ce rouge s'apparente le rouge, plus profond et plus saturé encore du manteau d'Ambroise qu'amortit le gris d'acier de l'armure de Maurice. Là encore, il y a plusieurs centres qui sollicitent notre nerf visuel et lutte entre les tons : les deux rouges d'intensité différente surexcitent et stimulent notre œil qui trouve à s'apaiser dans le bleu du manteau de la Vierge et le bleu encore plus foncé du ciel.

Dans la petite toile des Offices : *La Vierge avec l'Enfant, Saint Antoine l'Abbé et Saint Jean*, la lacune, que nous constatons dans le tableau précédent, n'existe plus. Ici, il n'y a plus de point mort. Tous les personnages communient dans l'action. Le petit Saint Jean tend au Bambino, d'un geste enfantinement

impétueux, des cerises, des fraises et des roses. Le Bambino en prend autant que ses petites mains peuvent en contenir, cependant que sa mère, qui le tient dans ses bras, et Saint Antoine qui est debout, appuyé sur un bâton, suivent, l'une sans grande expression, l'autre avec une bonhomie d'aïeul, les jeux des enfants. Rien de plus charmant que l'entrelacement des mains des enfants et de la mère — bien que les bras de celle-ci nous paraissent un peu longs et le mouvement de sa main gauche peu naturel, — et de plus touchant que le grand vieillard qui fait contre-poids au groupe juvénile et par la massivité de son corps d'athlète et par le noir profond de son manteau.

La même scène, un peu diversifiée, réapparaît dans la *Madone aux Cerises* de Vienne. Ici, la composition semble redevenir bellinesque. La Vierge occupe le centre du panneau, elle est appuyée contre un rideau et encadrée, symétriquement, par deux Saints. Ce sont les deux Bambini qui mettent dans la toile du mouvement et de la vie. A gauche, l'Enfant-Dieu tend d'un geste d'une grâce irrésistible un bouquet de cerises à sa mère dont l'une des mains est déjà toute remplie de ses dons. A droite, le petit Saint Jean regarde avec une attention passionnée le jeu de l'Enfant, tandis que Saint Joseph et Saint Zacharie le suivent d'un regard calme. Là encore, l'équilibre le plus savant règne entre l'impétuosité des enfants et la gravité des hommes. Quant à la Madone, si ses yeux sont tournés vers son fils, son âme paraît absente. L'expression de son visage est peu lisible, mais ce visage est d'une souveraine beauté. Pour la première fois, nous rencontrons le type de femme que Titien ne se lassera pas de reproduire et pour lequel il trouvera des traductions de plus en plus larges et de plus en plus parfaites. Il n'y a, dans ce type, rien de mystique, ni même rien de religieux. Ces Madones ne sont pas des êtres de rêve, comme la Madone *degli Alberelli*, mais de superbes créatures humaines, dans lesquelles fermente la plus riche sève de vie et qui sont attachées, par toutes leurs fibres, à la terre. Regardez l'ovale exquis, bien qu'un peu fort, de cette tête charmante qu'encadrent si coquettement les



Phot. Anderson, Rome

L'AMOUR SACRÉ ET L'AMOUR PROFANE
(Galerie Borghèse, Rome)

fronces du manteau, l'orbe parfait de ce front que les bandeaux d'or illuminent, l'épanouissement de ce col et de cette poitrine dont les larges plis de la robe nous permettent de deviner l'ample splendeur. Cette femme, douée de tous les sortilèges de son sexe, est faite, non pour souffrir, mais pour vivre, pour aimer, pour enfanter. Échancrez sa robe jusqu'à l'épaule, laissez s'épanouir à la lumière cette poitrine qui doit si largement inspirer l'air des jardins et de la mer, et vous aurez la *Jeune Femme à la toilette* du Louvre et la *Flora.* Et que si vous lui ôtiez tous ses voiles, vous verriez apparaître le corps miraculeux d'une Vénus, qui, au lieu du Fils, jouerait avec le jeune Amour, dont, d'ailleurs, le Bambino a toute la vigueur triomphante. Si donc la disposition du tableau est encore bellinesque, le type de la Madone appartient déjà en propre à Titien. Et si, dans les Madones de Giovanni, tremble encore quelque chose de l'intense émotion religieuse des primitifs, celles de Titien sont entièrement humaines et ne demandent qu'à se transmuer en courtisanes et en déesses.

Sœur de la Madone aux Cerises est la Madone de la belle *Sacra Conversazione* du Prado. Lermolieff-Morelli et d'autres critiques ont revendiqué cette toile pour Giorgione : et dans le regard pensif de Saint Ulphe et dans les jaunes du manteau de la Vierge, il y a, en effet, des ressouvenirs de la vision et de la technique du maître de Castelfranco. Pour ceux qui, comme nous, envisagent toute l'œuvre de jeunesse de Titien comme dominée par l'influence toute-puissante de Giorgione, ces assonances n'ont rien de surprenant. D'autre part, on a fait remarquer combien le type de la Vierge, à l'éblouissant teint de rousse et à la luxuriante chevelure annelée, se rapproche des Belles de Jacopo Palma et surtout de cette Violante dont la légende a fait une fille de Palma — qui n'en avait pas — et la maîtresse de Titien. Sur les rapports de Palma et de Titien — dont certains critiques, comme Crowe et Cavalcaselle, ont fait des rapports de maître à élève — nous ignorons tout. Nous savons seulement que tous deux travaillaient en même temps dans l'atelier

de Giambellini. De plus, nous pouvons supposer légitimement que Palma ne fut pas plus insensible que Titien à la conception nouvelle de la peinture que révélèrent les œuvres de Giorgione et que, lui aussi, la traduisit, avec son tempérament propre. Si nous ajoutons enfin qu'il est possible et même probable que Titien et Palma eurent souvent les mêmes modèles, les ressemblances entre certains tableaux des deux maîtres n'ont rien que de naturel. Palma, comme Titien, avait appris de Giorgione à individualiser les personnages de ses tableaux de dévotion, à simplifier sa palette, mais à intensifier les tons jusqu'à leur maximum d'exaltation, à faire jouer à la lumière le rôle d'excitatrice et de modératrice des couleurs, à associer enfin indissolublement les personnages et le paysage, de par la poésie épandue dans les prés, dans les arbres, dans les eaux et dans le ciel et de par le jeu harmonieux des lignes et des taches. C'est ainsi que Palma créa ces tableaux dont la plus belle série se trouve aujourd'hui à Vienne et dont le chef-d'œuvre est cette *Sacra Conversazione* de l'Académie dont il est impossible, quand on l'a aperçue une fois, d'oublier la prodigieuse scintillation. Si, dans plus d'une toile de jeunesse de Titien, l'on croit retrouver la vision de Palma, ici, en revanche, c'est la main de Titien que l'on croit reconnaître dans la puissante effigie de Saint Joseph, dans l'exquise vénusté de Sainte Catherine, dans l'eurythmie avec laquelle à la trinité bellinesque — le rouge de la robe, le bleu du manteau et le blanc de l'écharpe de la Vierge — s'associent le vert triomphal de la robe de Sainte Catherine et le jaune pourpre du manteau de Saint Joseph. Le maître de Bergame et le maître de Cadore ont donc cheminé, pendant quelques années, côte à côte. Puis, leurs chemins se sont séparés. Palma s'est arrêté là où Titien a commencé. Infatigablement, il a peint des Madones aux visages souriants, encadrés par de splendides chevelures blondes, et des Saints et des Saintes aux robes et aux manteaux resplendissants. Mais il n'a pas entrevu l'idéal héroïque qu'incarnera la maturité de Titien. Et il n'a pas soupçonné non plus les finesses et les raffinements techniques

qui se révèlent chez Titien, dès le tableau de Madrid que nous étudions, dans les délicates transitions, en gris rosés, entre les couleurs locales, et dans l'art grâce auquel il sait, par des glacis et des gris, animer et nuancer les ombres, et donner aux tons, tantôt éclatants et tantôt tamisés, une fraîcheur et une force lumineuse incomparables (1).

III

Jusqu'à présent, c'est l'art de Giambellini, aéré, élargi, approfondi par le souffle de Giorgione, qui prédomine dans l'œuvre de Titien. Dorénavant, c'est Giorgione lui-même qui s'empare tout entier du Cadorin. Avant tout, il l'associe à son œuvre de fresquiste. Vasari nous rapporte que Titien a exécuté, dans sa jeunesse, des fresques nombreuses qu'il renonce à nous décrire parce qu'elles étaient répandues un peu partout. De celles dont, de concert avec Giorgione, il para le Fondaco de' Tedeschi, il ne demeure rien. Malgré tout mon effort, je n'ai même pas pu découvrir la tache rouge entre les deux fenêtres, du côté du Canal, qu'aperçut encore Fischel. Mais le récit de Vasari, les gravures de Piccino et surtout celles de Zanetti nous permettent de nous faire une idée de ce qu'elles furent. La divine fantaisie de Giorgione, également émerveillée du songe et de la réalité, s'y donna librement carrière, imagina des femmes et des hommes dans les postures les plus variées, entre des têtes de lions et des anges semblables à des Cupidons, et créa des compositions ayant surtout une valeur décorative et satisfaisant moins la raison par l'évocation de scènes historiques ou sacrées, universellement compréhensibles, qu'elles n'enchantaient les yeux par la grâce poétique de la conception, l'arabesque des lignes

(1) Cf. sur les rapports de Titien et de Palma, Lermolieff-Morelli (*Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880) démontrant que dans la fameuse toile de Chantilly, signée de Palma et datée de 1500, qui prouverait indubitablement la profonde influence exercée sur Palma par Titien, et la signature et la date sont fausses, si bien qu'il devient possible de se rallier à l'avis de Ridolfi proclamant que c'est Palma qui profita de Titien : *quindi è ch'egli apprese certa dolcezza dicolorire, che si avicina alle opere prime dello stesso Titiano* (Ridolfi, p. 119).

et le jeu des tons. Titien s'adapta à la manière de son maître. A son tour, il représenta des femmes et des adolescents nus, des enfants endormis, un Suisse, un Levantin et surtout cette *Judith* qui emporta tous les suffrages avec, dans sa droite, le glaive brandi, sous ses pieds, la tête d'Holopherne, et, devant elle, la regardant avec effarement, ce jeune homme armé, coiffé d'un épais bonnet, que Ridolfi appelle un esclave. La tête de cette Judith est juvénile et sans grande expression : elle semble ignorer le forfait qu'elle a commis. Ce qui visiblement a intéressé Titien plus que le drame et ce qu'il a dessiné et peint avec amour, c'est la large épaule, le sein à demi voilé et la belle jambe ronde qui jaillit d'entre les plis de la robe et qui semblait aux contemporains si vivante « que le sang paraissait y couler ».

Je rattache à cette œuvre, non seulement au point de vue chronologique, mais au point de vue technique, le *Triomphe de la Foi* que Vasari place en 1508. Cette gravure sur bois qu'a republiée récemment Kristeller, s'apparente manifestement au *Triomphe des Césars* de Mantegna. Devant nous se déroule un long cortège. D'abord les patriarches, parmi lesquels nous reconnaissons Adam et Ève, Noé portant l'arche, Moïse corné portant les tables, Abraham, le glaive, David enturbanné, la harpe, tous, grands corps robustes aux muscles saillants. Puis, les Sibylles, splendides filles vénitiennes, avec des oriflammes clamant leurs noms. Ensuite, formant le centre de la vaste composition, un char, que précèdent un chœur d'anges sonnant la grande trompette et le bon larron portant la croix, et que poussent quatre vieillards : un pape, un cardinal et deux évêques, un char dans lequel est assis le Christ, le bâton à la main, aux longs cheveux déroulés et à la belle tête mélancolique illuminée de mansuétude. Enfin, conduits par Saint Jean-Baptiste, des martyrs, des confesseurs, des vierges, des veuves, des innocents — composition vigoureuse et presque brutale, comme le comporte d'ailleurs le genre, et dans laquelle nous sommes avant tout frappés par la rare maîtrise avec laquelle l'artiste sait comprendre et représenter ce qu'il peut y avoir de grand et de pro-

fondément touchant dans des physionomies de vieillards sur lesquels se sont acharnées les années, sans en abattre la vigueur.

Et nous voici aux fresques de Padoue (1511), si lamentablement endommagées par la morsure du temps et surtout par la barbarie des hommes qu'il est presque impossible de se rendre compte de la facture du peintre, et d'y discerner ce qui appartient en propre à Titien et ce qui est de la main de son principal collaborateur, Campagnola. A la Scuola del Carmine, la *Rencontre de Joachim et d'Anna :* dans un beau paysage où s'élève un portique, parmi des pans de rochers sur lesquels le soleil expirant verse des coulées d'or, Joachim enlace sa compagne, cependant que, derrière eux, les suivantes les regardent d'un air sournoisement entendu, et que, devant eux, un berger s'agenouille dans une pieuse extase. L'intérêt de la scène n'est pas dans le drame psychologique comme dans le beau panneau de l'Arena où Giotto a conté la même histoire avec une si naïve et si poignante émotion. Elle est dans le beau mouvement des draperies et dans le jeu des tons : le jaune du manteau de Joachim et le rouge de sa robe font un accord somptueux avec le bleu du manteau et le vert de la robe d'Anna, auxquels s'associent en sourdine le jaune de la robe d'une des suivantes et le blanc verdâtre de la veste du berger. A la Scuola del Santo, *Saint Antoine guérissant la jambe d'un jeune homme.* Dans un paysage qu'un grand arbre partage en deux, avec, dans le lointain, une ville hérissée de campaniles et des montagnes crénelées sur lesquelles s'épand un ciel où nagent des nues dorées, est étendu tout de son long un jeune homme dont la jambe, toute dégouttante de sang, menace de se détacher de sa gaine. Deux femmes, aux visages apitoyés, sont penchées sur lui, tandis qu'une troisième s'entretient avec un grand vieillard à robe jaune sur l'épaule de qui se penche un bel adolescent à l'épaisse toison blonde. Au centre du groupe se tient le Saint dont le bras étendu apaise l'inquiétude des femmes. Un chevalier à la cuirasse étincelante, placé derrière lui, regarde un jeune homme drapé d'un grand manteau rouge-brun. Il y a dans cette composition,

quelque endommagée qu'elle soit, un art déjà remarquable des attitudes et des expressions. Les douze personnages, resserrés dans un espace relativement exigu, s'y déploient à leur aise et forment des groupes variés qui sollicitent tour à tour l'attention des spectateurs par le contraste qu'offrent leur âge, leurs mouvements, leur physionomie, par l'énergie de leurs gestes, par l'intensité et le timbre du ton de leurs vêtements. Cet art est plus manifeste encore dans le *Saint Antoine faisant parler un nouveau-né*. Là, le panneau est divisé en deux : d'une part une sombre façade de palais dont saille une blanche statue antique, de l'autre, un vaste pan de ciel — une grande coulée d'or assombrie, vers le haut, par de lourdes nuées — sur lequel se détachent quelques tiges d'arbres grêles, au feuillage flottant, jaillis d'un épais tertre herbu. Au premier plan, quinze personnages. Au centre, un franciscain agenouillé tend l'enfant au père incrédule, cependant que le Saint, d'un geste large, proclame le miracle. La mère, superbe créature blonde, drapée dans un ample manteau rouge, regarde d'un air assez indifférent. Un grand jeune homme, qui semble détaché d'une toile de Giorgione, au manteau blanc, à la veste verte, aux culottes jaunes, au bonnet rouge, lui fait pendant par la largeur du mouvement et la chaleur des couleurs. Là encore, c'est moins l'émotion du narrateur qui nous frappe que la science avec laquelle le peintre dispose souverainement de l'espace, équilibre les groupes et marie les tons : le grand dramaturge de la maturité n'est pas encore né. Cependant, dans le *Saint Antoine ressuscitant une femme tuée par son mari*, il s'éveille en quelque manière. Ayant à traiter un épisode de la vie du Santo qui ne l'intéresse pas, il n'hésite pas à le reléguer dans un coin du tableau aujourd'hui presque invisible. Là, nous devinons plutôt que nous ne voyons, trois personnages en miniature, dont l'un, le mari, est agenouillé devant un homme, drapé dans un ample manteau, qui doit être le Saint, et qu'assiste un suivant. Mais la scène qui occupe presque tout le panneau et que le peintre, suivant le procédé désuet des primitifs, fait coïncider avec celle que nous venons de décrire, n'a rien

d'hagiographique. Devant un roc qui se dresse, formidable, sous un ciel tragique, et dont jaillissent de maigres tiges d'arbres, un homme, vêtu d'un pourpoint aux rayures vertes et rouges, tient dans la main le glaive qu'il vient de retirer du sein d'une femme qui se tord à ses pieds dans un dernier spasme d'agonie. Son bras nu étendu a vainement tenté d'écarter le fer. Une magnifique robe jaune gonfle ses plis somptueux sur le corps de la belle pécheresse, mais laisse à découvert sa jambe. Il y a sans doute, dans cette représentation de la jalousie allant jusqu'au meurtre, de l'accent et le corps de l'homme est lancé en avant avec une formidable énergie. Mais la femme, la coquetterie de son attitude qui lui fait attendre la mort, comme elle attendrait un amant, la somptuosité de sa robe jaune, jurent avec le pathétique du drame et du paysage. Il n'y a pas encore accord parfait entre le dramaturge et le peintre : dans la joie de couler sur sa toile de beaux tons jaunes et de dessiner une belle jambe nue, celui-ci oublie son dessein primitif et donne à cette scène de carnage l'allure pimpante et égrillarde d'un tableau de genre. Au demeurant, les fresques de Padoue ne comptent pas parmi les œuvres significatives du jeune Titien. Ce n'est pas dans la fresque, qui conserve toujours quelque chose d'austère et de pudique et où la matière même oppose à la sensualité du pur coloriste des limites infranchissables, mais dans le grand tableau d'autel où la pompe des vêtements appelle la somptuosité de la couleur, dans le tableau de chevalet, intime, familier et souvent lascif, et dans le portrait enfin qui vaut, non par des effets de masse, mais par la finesse, la pénétration psychologique et l'étude individuelle, que triomphe la peinture vénitienne et que triomphera Titien.

IV

Quelles furent les premières œuvres auxquelles s'attela Titien à son retour de Padoue ? Nous ne le savons. Je serais tenté de placer à ce moment le *Saint Marc et les quatre Saints*

de la Salute. Bien qu'il y ait eu, en 1504, une terrible épidémie de peste à Venise, et que presque certainement ce tableau ait été commandé par les chanoines de San Spirito pour remercier Saint Marc et ses compagnons d'avoir pris en pitié la ville, je ne crois pas, malgré l'autorité de Gronau et d'autres critiques, que cette belle toile date des débuts de Titien, d'autant plus que les épidémies de peste n'étaient pas rares à Venise et que, notamment, il y en a eu une en 1510. Il y a, sans doute, dans cette œuvre encore quelque inexpérience. Le mouvement de Saint Pierre, assis sur un large fût de colonne, est un peu artificiel, tout en rappelant celui du Salomon de Kingston Lacy ; les plis de sa robe et de son manteau d'une régularité un peu schématique et d'une ampleur théâtrale qui fait songer à la manière de Fra Bartolomeo dont nous avons noté le passage à Venise, en 1508 ; la composition avec, autour de Saint Marc, placé au centre, les deux couples de Saints, d'une symétrie encore bellinesque ; l'expression des personnages, surtout celle de Cosme et de Damien, conventionnelle ; et les couleurs enfin peu rares et d'un éclat assez cru. Mais, d'autre part, il y a, dans cette toile, une étude déjà remarquable de la lumière et de l'ombre : de la lumière que l'on voit sourdre du ciel, éclairer en plein l'épaule, le bras droit et la poitrine de Saint Marc, se couler le long du surplis de Damien et la mosaïque des dalles jusqu'à Saint Sébastien et éclater magnifiquement dans le linge ceignant ses reins et dans son torse juvénile ; et de l'ombre, qui voile brutalement la tête et le côté gauche du Saint, s'embusque dans le ventre des plis et le vêtement de Roch, et court le long des jambes, du sternum, du thorax droit, des joues de Saint Sébastien dont elle avive, par le contraste, la puissante luminosité. Et il y a surtout le corps adorable de Saint Sébastien, si amoureusement modelé, la palpitation ardente de sa jeune chair embaumant la fleur de vie, et ce ton ambré si chaud et si profond, marque de la palette titianesque et enveloppant les corps de ses adolescents et de ses jeunes femmes comme d'un vêtement qui en ennoblit les contours et semble les ravir à la réalité brutale.



Phot. Braun et Cie, Paris

L'HOMME AU GANT
(Musée du Louvre, Paris)

Puis viendrait une nouvelle série de Conversations sacrées : la *Vierge avec l'Enfant et les quatre Saints* de Dresde ; la *Sainte Famille avec un berger*, de la Galerie Nationale ; la *Vierge avec l'Enfant, Saint Jean-Baptiste et le Donateur*, de la galerie de Bridgewater ; le *Baptême du Christ avec le Donateur* de la Pinacothèque du Capitole, auquel il faut rattacher les *Trois Ages de la Vie*, de la galerie de Bridgewater ; et enfin le *Noli me tangere*, de la Galerie Nationale. Ce qui apparente ces compositions si diverses, c'est l'apparition d'un personnage nouveau, agreste, rustique, fauve, qui donne de l'accent à ces représentations un peu conventionnelles de scènes religieuses auxquelles visiblement l'âme du peintre n'est pas intéressée passionnément, qui y introduit une note réaliste, qui mêle à l'odeur un peu fade de l'encens la bonne senteur de la terre et fait doucement évoluer ces tableaux hagiographiques vers des tableaux de genre. C'est le Saint Jean-Baptiste bronzé de la belle toile de Dresde, à moitié nu, avec ses cheveux embroussaillés et sa barbe hirsute, tenant d'une main maladroite le corps gracile de l'Enfant et faisant contraste avec la belle apparition blanche et blonde de Sainte Catherine, debout, les yeux baissés, devant son divin fiancé et sa mère. C'est le Saint Jean-Baptiste encore de Bridgewater-House, aux jambes et au torse puissamment musclés, aux longs cheveux et à la barbe irrégulière encadrant une tête passionnée et extatique, qui jure de se rencontrer, sur une même toile, avec la belle Madone, à la robe somptueuse, dont les plis minutieusement travaillés font chanter la lumière, et avec le Donateur, si tendrement penché sur l'Enfant et relevant d'un geste si maladroitement dessiné les plis de son manteau. C'est, plus significatif encore, le jeune berger de la Galerie Nationale. Une jeune Vierge, à l'expression douloureuse et à la robe cassée en un peuple de plis verticaux et longitudinaux, tient dans ses bras l'Enfant, cependant que s'avance, curieusement, la tête de l'âne qui a porté la Sainte Famille. Saint Joseph s'accoude contre le sol, en s'appuyant, de la main gauche, sur un bâton, d'un mouvement impossible qui donne à la tête, mal attachée

aux épaules, une dimension excessive par rapport au reste du corps. Devant eux est agenouillé un jeune garçon, à l'épaisse chevelure noire, aux membres grossièrement taillés, aux vêtements rustiques. Il regarde les personnages divins avec un étonnement naïf, exempt de toute dévotion. Rien ne le rattache au trio, si ce n'est le beau paysage dans lequel a fait halte la petite troupe, et où l'on voit, sous les grands arbres, errer le troupeau que son gardien a un instant abandonné, et qui enveloppe les Saints et l'homme, avec une égale mansuétude, de sa lumière limpide et de ses parfums vivifiants.

C'est ce même personnage, mais idéalisé par la légende chrétienne et par l'allégorie antique, que nous voyons réapparaître dans le *Baptême du Christ* de Rome et les *Trois Ages de la Vie* de Londres. Dans le tableau de Londres, il s'est dévêtu, et laisse la lumière blonde modeler en toute liberté son corps de jeune Dieu sylvain. Les broussailles de ses cheveux bouclés semblent se confondre avec les feuilles épaisses du bouquet d'arbres contre lequel il s'appuie. Sur lui est penchée, avec une expression plus étonnée qu'amoureuse, une jeune bergère qui nous présente son pur profil : gracieuse et robuste à la fois, elle dresse sa tête aux boucles blondes dans lesquelles s'entrelace un bouquet rustique, et dans ses bras, qui jaillissent si candidement des fronces de sa chemise et qui font une si belle tache sur les jambes brunes de son ami qu'ils effleurent, elle tient les pipeaux dont elle a vainement essayé de tirer des sons harmonieux — couple exquis, dans lequel chante, en effet, la voix pure et chaude de l'adolescence, fleurs qui, sous les effluves printaniers, vont s'entr'ouvrir à l'amour. Derrière eux, s'étale la campagne mamelonnée. Dans un pli du terrain, proche d'une maison qu'entourent de jeunes pousses, est assis un ermite à la longue barbe blanche qui contemple une tête de mort. A droite, sous un tronc dénudé, deux enfants nus, aux corps entrelacés, sont couchés, profondément endormis, cependant qu'un troisième, muni d'ailes, chevauche l'un des dormeurs, en s'agrippant, de ses petites mains potelées, contre l'arbre.

C'est là la première allégorie peinte de Titien que nous connaissions. Elle est d'une simplicité et d'une clarté parfaites. Visiblement, Titien ne s'est guère attaché au côté littéraire de son sujet. C'est uniquement en peintre qu'il a voulu l'interpréter. Comme dans la fresque de Padoue, le Santo, ici, c'est le vieillard qu'il a relégué dans un coin du tableau si lointain que nous avons peine à l'apercevoir. Ce qu'il a voulu mettre au premier plan, ce sont les corps potelés des enfants où semblent encore couler les flots de lait qui les ont nourris, c'est le buste virginal de la pastoure dont le doux visage, la poitrine et les bras semblent pétris de lis et de roses, c'est le corps robuste du berger dont le bronze semble fait de soleil fondu, c'est la lumière dont nous sentons comme palpiter les vibrations et qui marie dans une harmonie si chaude et si fine les jeunes plantes humaines, les végétaux, le sol qui les a produits ou les abrite, et le ciel d'or qui les éclaire et les réchauffe.

C'est dans ce même berger antique qu'il incarne le Saint Jean-Baptiste du tableau de Rome. Dans un paysage tout frissonnant de feuilles remuées et d'eaux chuchotantes, avec, dans le lointain, des pèlerins qui cheminent et une maison protégée par une tour et sous un ciel où de lourdes nuées luttent contre la lumière et que peuplent des têtes d'anges encadrées par des ailes, Saint Jean, couvert seulement d'un linge sombre, baptise le Christ, cependant que regarde, le bras étendu, Giovanni Ram, le Donateur, belle tête vénitienne, à la barbe chenue. Saint Jean a conservé les boucles noires du Sylvain des *Trois Ages*, sa tête faunesque, mais son corps est d'une blancheur et d'une luxuriance presque féminines et fait songer à un jeune Bacchus plutôt qu'au sombre Précurseur. Le Christ, nu, lui aussi, est ceint seulement aux reins d'un linge blanc.

C'est la première fois — je ne compte ni l'*Ecce Homo*, ni le *Christ Porte-Croix*, de San Rocco — que Titien se mesure avec l'image du Sauveur. Manifestement, il ne sait comment l'interpréter. L'expression de la tête est douce et comme timide. Une petite moustache, de beaux cheveux bouclés, séparés par une

raie, une barbe frisée qui se perd dans l'ombre, ne réussissent pas à viriliser son visage. Les mains pieusement jointes accentuent son humilité. Et sa chair est aussi d'une blancheur de jeune femme. C'est un Christ jeune, non encore conscient de sa mission, n'ayant pas encore souffert, que Titien a représenté. Et ce sont surtout deux beaux nus qu'il avait voulu modeler, ce sont deux grandes taches blanches qu'il a voulu jeter parmi les verts profonds des feuillages et de l'eau. L'inspiration de cette toile n'est nullement religieuse. Comme dans les *Trois Ages*, c'est l'idéal classique, c'est la beauté païenne des corps et de la nature qui y éclate. Les leçons des antiques de Gentile qu'avait dû rafraîchir le séjour qu'il avait fait à Padoue, dans la ville de Squarcione et de Mantegna, et qu'avaient peut-être enrichies les doctes conversations de l'Académie aldienne, ont levé dans l'esprit de Titien. Dans son tempérament, nous l'avons vu, il n'y avait nul ferment de mysticité. Dans aucun de ses tableaux religieux, il n'y avait eu, jusqu'ici, le moindre élan de ferveur. Ses Madones et ses Sainte Catherine étaient de belles créatures terrestres, des amantes et des mères, des êtres de beauté et non de rêve, dont il se contraint de voiler les formes voluptueuses et d'assourdir l'éclat des yeux, mais qui ne demandent qu'à se transformer en courtisanes : il est en elles un mélange singulièrement savoureux de religiosité conventionnelle et de mondanité. Il y a quelque chose d'analogue dans le Christ que nous venons d'étudier et dans celui vers lequel nous allons nous tourner. Titien tente d'y concilier la conception chrétienne qui vise, avant tout, à l'expression et à l'émotion, et la conception antique qui ne se préoccupe que de beauté, que de lignes, de couleurs, de taches de lumière et d'ombre harmonieusement conjuguées. Nulle part mieux que dans le *Noli me tangere* de Londres ne se révèle cette duplicité d'inspiration. Dans un paysage que coupe en deux un grand arbre, découvrant, à gauche, des prés vallonnés, plantés, de place en place, d'arbustes et de jeunes pousses, et sur lesquels paissent des troupeaux, et, à droite, des coteaux sur lesquels serpente une route qui mène vers une ville,

deux personnages : le Christ, nu sous un large manteau bleu qui ne couvre que ses reins et son épaule gauche d'où il tombe à terre en larges plis, appuyé sur une faux, écarte, en serrant contre lui le linge qu'elle veut toucher, une Madeleine affalée sur le sol. Elle est vêtue comme la bergère des *Trois Ages* dont elle rappelle trop le profil mutin, et le mouvement qui la jette aux pieds du Sauveur dans un irrésistible élan d'amour, le geste de son beau bras, la ligne onduleuse de son corps prosterné qui continue celle de l'avant-bras du Christ, et la torsade blonde qui, détachée de sa chevelure, pend le long de sa chemise, feraient d'elle une incarnation belle et touchante de la passion humble et douloureuse, si sa physionomie était plus expressive. C'est le Christ qui est étrange et saisissant. C'est, d'une part, une étude de nu : le peintre a modelé avec amour ce jeune corps, dépourvu de toute tare, dont la blancheur et la mollesse de contours sont d'une femme plutôt que d'un homme, dont la ligne du dos, le ventre et surtout le bras droit pourraient appartenir à une Vénus. Mais, d'autre part, la physionomie est d'une beauté et d'une noblesse extraordinaires. Une mansuétude infinie s'épanche de ces traits réguliers, de cet ovale pur qu'encadrent si poétiquement les longs cheveux et la barbe frisée, et les yeux baissés vers la pécheresse laissent filtrer des ondes de miséricorde. Si, jusqu'à ce tableau, Titien a pu nous sembler manquer d'âme, si la mélancolie, l'abandon, la ferveur, l'émotion frissonnante ne sont pas la note dominante de son talent, celui-ci est si large, si hospitalier et si maître de lui-même que, quand il le veut, il n'est pas incapable de les éprouver et de les représenter.

V

Mais, à ce moment, ce n'est pas ce sillon-là qu'il creuse. Il devait être comme las de ces hagiographies qui ne lui permettaient pas de satisfaire pleinement son appétit de beauté réelle, terrestre, purement humaine. Il aspirait à enrichir, après les

sacristies, les palais des nobili et des princes. Il veut être ce qu'il n'avait pas encore été librement : le peintre de la vie riche, luxuriante, voluptueuse et, avant tout, le peintre de la femme. Mais, conformément au goût de l'époque, il ne va pas droit à son dessein. Il n'ose pas représenter, telles qu'elles vivent devant lui, dans leurs attitudes et leurs atours naturels, les splendides créatures qu'il a élues comme modèles. Il les affuble d'attributs allégoriques ou les incarne dans des personnages mythologiques. Et bien que ces allégories et cette mythologie ne soient que des masques légers et superficiels, elles servent, de par ce qu'elles évoquent d'images nobles, à idéaliser la vision du peintre et la nôtre.

C'est à ce groupe qu'appartiennent la *Fille d'Hérodiade* de la Galerie Doria, dont une réplique est à Londres, la *Vanitas* de Munich, la *Jeune Femme à la Toilette* du Louvre, la *Flora* de Florence, la *Vénus Anadyomène* de Bridgewater House et l'*Amour sacré et profane* de la Galerie Borghèse. Ce qui caractérise toutes ces toiles, c'est que Titien y cherche et y trouve son type de beauté féminine. Il l'a dit lui-même à l'Arétin : il lui est impossible de voir une tête de femme sans y découvrir ce qu'elle recèle de sensuel et de voluptueux : *lascivia*. Ce qu'il veut représenter, ce n'est pas la Vénus « céleste » dont la splendeur immaculée est inaccessible aux convoitises des sens, ce n'est pas la Vénus Uranie qu'ont incarnée, les uns avec tant de noblesse, les autres avec une si frissonnante émotion, les sculpteurs de l'Attique et les peintres chrétiens. Mais ce n'est pas non plus la Vénus populaire, dénuée d'âme et de beauté spirituelle, dans laquelle vibre, seule, dans toute sa trouble ferveur, l'éternelle attirance du sexe. La femme de Titien est, certes, voluptueuse : ses bras sont faits pour l'étreinte, son ample poitrine pour respirer toutes les haleines de la terre, ses flancs robustes pour enfanter. Mais cette volupté, si elle est intense, est saine. Il ne s'y mêle rien de lascif ni d'égrillard. Et elle est tempérée par une grâce divine qui lui fait comme une chasteté.

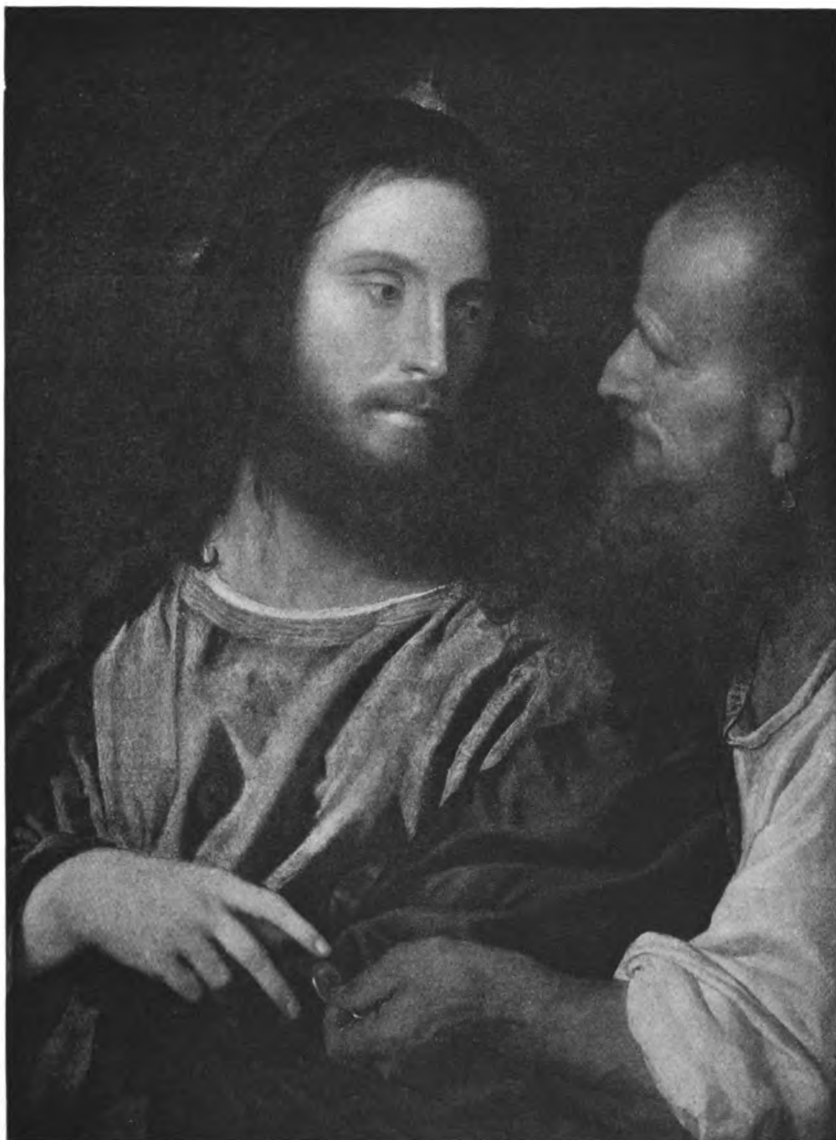
C'est une toute jeune fille que la *Salomé*, aux traits accentués,

au large front que couronne une riche toison bouclée, aux sourcils finement arqués, aux grands yeux en amande, au nez sculptural, aux lèvres mollement renflées, au menton délicatement arrondi. Elle tient dans ses bras, sur une coupe, la tête du Précurseur. Mais son regard, indifférent et enfantin, est absent de son forfait. Le même type, mais idéalisé, réapparaît dans la *Vanité.* La régularité des traits est la même. Mais la jeune fille est devenue adulte. La tête n'est plus penchée, mais levée et légèrement inclinée de droite à gauche. Front, nez, bouche, tout cela est semblable, mais plus large, moins individualisé, plus typique. Les cheveux qui tombent sur le front avec une exquise mollesse sont partagés par une raie, et il s'y enlace un voile brun qui tombe légèrement sur l'épaule. Le col s'épanouit superbement en une poitrine dont le liséré de la chemise et le corsage voilent les seins. C'est l'image même de la santé, de la force et de la joie de vie. Comme facture, les larges plans de la figure sont un peu creux et vides. Il est probable que la tête a été copieusement repeinte. Mais ce qui semble indubitablement de la main de Titien, c'est l'épaule gauche, trempée dans l'ambre, ce sont les fronces de la chemise et la robe verte aux reflets d'or qui est la robe même de la *Jeune Femme à la toilette.*

Dans celle-ci, nous reconnaissons la *Vanité*, mais vivante, parlante, chantante, sans rien de vide ni de mort dans aucune parcelle de son corps radieux. Sur ce bras impeccablement sculpté, sur cette gorge héroïquement gonflée, sur ces torsades ondulées et teintes à la vénitienne, Titien a jeté tout l'or fauve de sa palette. Rien de plus miraculeux et de plus impossible à rendre par des mots que l'accord du vert de la robe avec le velours chatoyant et de la chemise aux reflets d'or avec les flots d'ombre chaude qui jaillissent de gauche et de droite et dans lesquels le peintre a modelé, avec une science si sûre, l'homme et le grand miroir ; que le ton de chair à fond d'ambre, avec, de place en place, des gris bleutés ; que le jeu des ombres, — celle des cheveux, du miroir, de la chemise — sur la grande surface éclatante de la poitrine. Et, en dépit de la tête faunesque

de l'homme et du double jeu des miroirs, cette toile n'a rien de lascif. C'est que l'expression de la tête de la jeune femme est dénuée de toute sensualité provocante : il y a en elle quelque chose de froid, d'insensible, presque de cruel, qui convient à la beauté parfaite.

Le même type encore dans la *Flora* des Offices : mais, cette fois, il semble que le peintre ait atteint le cœur même de son rêve. Elle est debout, devant nous, comme ses sœurs des toiles précédentes, avec le même mouvement de la tête légèrement penchée à gauche. D'une main, elle retient les flots de soie violette et rose d'un manteau qui ne l'enveloppe pas ; de l'autre, elle tend des fruits, symbole de sa destinée, qui est, en effet, de tendre le fruit de l'amour. Plus de robe qui serait un obstacle ou un retard : une chemise qui laisse transparaître les magnifiques contours du sein droit et du ventre et qui découvre l'épaule et le sein gauches. Tout, dans cette toile, est mollesse, abandon, volupté douce à la fois et puissante. Les traits sont moins accentués que dans la *Jeune Femme à la toilette*, les cheveux d'une blondeur plus blonde, la chair d'une roseur plus rose, la chemise d'une blancheur plus blanche, la palette d'un éclat plus clair et plus lumineux, la touche plus légère et comme aérienne. Plus de lutte dramatique entre le jour et la nuit : les dégradations de la lumière sur le cou et à la naissance du sein sont des caresses pour nos yeux, plus mystérieuses seulement et plus profondes que celles que nous dispensent les parties pleinement éclairées du tableau. De la manche jaillissent des étincelles vertes et jaunes, et la chemise, faite de filaments blancs, filigranés de gris doré, semble glisser sur la peau fraîche avec des crissements que l'on croit entendre. Cette Flore vraiment est le symbole du printemps du génie titianesque, si riche en fruits ayant encore l'élan d'éclosion et le velouté de la fleur, et c'est en même temps l'incarnation la plus charmante de la Venise du Quinquecento, si accueillante, si hospitalière et toute frissonnante, dans son manteau humide, de voluptueuse beauté.



LE CHRIST AU DENIER
(Galerie Royale, Dresde)

Et voici que la chemise, dont la *Flora* reste enveloppée, tombe, et c'est la *Vénus Anadyomène* de Londres. Le type de la tête est différent : le nez est plus long et plus busqué, l'ovale plus effilé, les paupières plus lourdes. Mais le corps est bien celui des modèles précédents, et le bras et la main droite aux doigts merveilleux qui tiennent la lourde torsade de cheveux sont ceux mêmes de la *Jeune Femme à la toilette*. Ce corps n'a rien de la Vénus classique que nous suggère le coquillage. C'est une Vénitienne qui vient de plonger dans l'Adriatique ses chairs blanches et grasses, ses bras puissants, son bassin massif. Mais, classique ou non, ce torse est un admirable morceau. Il émane des eaux comme une magnifique plante marine. Ses chairs gris argenté s'accordent, dans une harmonie d'une extrême finesse, avec les tons analogues, mais plus légers, du ciel et des flots.

Mais c'est dans l'*Amour sacré et profane* que Titien a comme résumé tout ce qu'il a appris pendant son long et fécond apprentissage. Aussi me semble-t-il impossible de considérer cette toile célèbre comme appartenant à la première jeunesse du peintre. Elle présuppose les allégories et les mythologies que nous venons de mentionner. Elle est émanée, toute chaude, des doctes entretiens de l'Académie d'Alde Manuce. Elle est tout imprégnée de beauté classique, traduite dans le chaud et voluptueux dialecte vénitien. Le sujet est visiblement emprunté à l'antiquité : le petit enfant Amour, le cheval, le berger et les nymphes des bas-reliefs de la fontaine en sont un indice certain. Est-ce, comme le supposent la plupart des critiques récents, Vénus engageant Médée à suivre Jason, telle que l'ont chantée Ovide et Valérius Flaccus ? Cela est probable, mais non démontré (1). Et d'ailleurs qu'importe ? Il est clair que là, comme partout ailleurs, le sujet n'est que prétexte. Ce que le peintre a voulu représenter, c'est un paysage et ce sont deux splendides

(1) Si peu démontré que M. Hourticq a suggéré avec une extrême vraisemblance que c'est du *Songe de Poliphile* que s'est inspiré Titien, que le sarcophage contient le sang d'Adonis, que l'Amour le recueille et que, sur le bas-relief, l'homme debout qui frappe est Mars et l'homme couché, Adonis.

créatures, l'une, parée de tous les atours mondains, l'autre, vêtue de sa seule beauté.

Nulle part, jusqu'à présent, le grand paysagiste qu'est Titien n'a été plus complet. Plateau feutré de mousse épaisse d'où reluquent les museaux de deux petits lapins ; coteau menant vers un bourg, protégé par une large tour, où se balancent des tiges grêles, chevauchent des cavaliers et déambulent des citadins; épais rideau de feuillage derrière lequel s'érige la ligne bleuissante des sommets ; troupeaux bondissant, chiens jappant, cavaliers galopant ; clocher rustique se dressant au pied d'un étang endormi — tout cela sous le baiser du soleil expirant, parmi les caresses de l'atmosphère que l'on sent vibrer, le chuchotis des feuilles que l'on entend remuer, le murmure des eaux vives que l'on entend glisser et l'haleine des fleurs que l'on sent embaumer. Et c'est de ce cadre exquis que germent, comme deux grandes fleurs, les deux femmes. Quand on les considère de près, l'on s'aperçoit qu'elles se ressemblent étrangement et qu'elles rappellent toutes deux les effigies que nous venons d'étudier : peut-être seulement la tête de la femme nue, aux lèvres plus épaisses et au menton plus proéminent, est-elle moins fine. Mais toutes deux ont la même grâce épandue sur leur tête charmante, la même expression détachée et lointaine. Nul souci cruel, nulle passion torturante, nulle pensée absorbante n'a hanté ces fronts unis, n'a enfiévré ces yeux calmes, n'a blessé ces corps impeccables. L'une est assise et nous présente de face l'ovale arrondi de sa figure qu'allongent et affinent les torsades de ses cheveux crépelés, son ample poitrine, les plis profonds de sa robe de soie. L'autre, accotée du bras et de la jambe gauche contre la margelle de la fontaine, est debout, et sa nudité s'avive aux rouges reflets soyeux de son manteau qui dessine la ligne mollement ondulée de son côté gauche. C'est le premier grand nu de Titien, c'est le prototype de ces Vénus qu'il ne se lassera pas de représenter sous les noms les plus divers et dans des affabulations toujours nouvelles. Elle est moins opulente, moins sensuelle, moins réaliste que l'Anadyomène de Londres, et plus

jeune qu'elle. Ce n'est plus la jeune fille et ce n'est pas encore la femme faite, déformée par un excès de richesse. Le peintre a trouvé et retenu le moment unique où la plante humaine éclôt dans toute sa splendeur, entre la gracilité de l'adolescence et le plein épanouissement de la maturité : c'est ce moment que les sculpteurs de l'Attique avaient choisi pour leurs dieux et leurs déesses. Et pour modeler ce corps de femme, pour sculpter ce bras droit, ce sein qui s'épanouit comme un fruit gonflé, cette hanche exquisement renflée, ces jambes entrelacées, le peintre a dû se remémorer les torses antiques et peut-être cette Vénus de Praxitèle qu'il avait eu le loisir d'étudier chez Gentile Bellini. Seulement il était peintre et avait la ressource de joindre à l'eurythmie des lignes la magie de la couleur. Et c'est en virtuose incomparable qu'il joue de tout l'orchestre de sa palette polyphone. Qui dira le sortilège de cette symphonie assourdie de rouges : la robe et le manteau ; de verts : les feuillages ; de bruns : le sol ; d'or : le ciel — avec le grand solo de gris argenté — le corps nu — s'atténuant, se nuançant et s'unissant dans la fluide luminosité de l'atmosphère vibrante ?

VI

Fresques, tableaux d'autels, allégories, mythologies — ce que le peintre appelle les *nude* et les *poesie* — tout cela n'épuise pas la verve créatrice de Titien. Nous savons que dès ses débuts il avait fait des portraits. D'après Vasari, le premier qu'il eût exécuté, à dix-huit ans, avait été celui d'un gentilhomme de la famille Barbarigo, à la carnation si naturelle, aux cheveux et aux vêtements si minutieusement rendus que, sans la signature, on l'eût pris pour une œuvre de Giorgione. D'après Cook, ce Barbarigo ne serait autre que le faux Arioste de la National Gallery et, pour Ludwig Justi et Berenson, cet Arioste, la Schiavona de Milan et le Parma de Vienne seraient, non pas de Titien, mais de Giorgione, alors qu'au contraire le Chevalier de Malte

des Offices, attribué à ce dernier, pourrait être revendiqué pour Titien. Il en est donc des portraits comme des tableaux d'autels et des « poésies » : c'est de Giorgione que Titien part et il s'attache si étroitement à la manière de son maître qu'il est extrêmement malaisé de distinguer ses premières œuvres des œuvres de celui-ci. Si nous étudions, en effet, les portraits que Ludwig Justi revendique, avec raison, ce me semble, pour Giorgione — les toiles de Berlin, de la Galerie Borghèse, de Temple Newsam, de Budapest, de Munich, de Vienne et de Brunswick — et les portraits du jeune Titien — le faux *Arioste* de la Galerie Nationale, la *Schiavona*, dite aussi Caterina Cornero, de la collection Crespi à Milan, les deux portraits du Louvre — n°s 1591, 1592 — et le portrait de Munich — n° 1111 — le faux *Alexandre de Médicis* de Hampton Court Palace et peut-être le *Chevalier de Malte* des Offices, — nous sommes frappés par d'évidentes analogies. Avant tout, Titien, comme Giorgione, répudie le rendu méticuleux, le modelé aigu, la sécheresse métallique d'Antonello de Messine et de Gentile Bellini. Le dessin est large, l'effet avant tout pictural, le détail toujours subordonné à l'ensemble. Ces portraits ne sont ni des passeports ni des études psychologiques. Le peintre n'a pas encore l'occasion ni peut-être la volonté de traduire la formidable énergie d'un général de la République, la ruse féline d'un pape, la traîtresse convoitise de ses héritiers, la toute-puissance d'un Imperator. Ses modèles sont, la plupart du temps, jeunes, et leurs têtes sans expression profonde.

Ce qui éclate avant tout, c'est l'extraordinaire maîtrise de la technique. La pose est d'une simplicité et d'un naturel, mais en même temps d'une noblesse souveraine. Qu'ils se présentent à nous assis, les bras croisés contre une balustrade, comme le faux Arioste ; de face, la tête un peu inclinée de droite à gauche, comme la Schiavona ; debout, avec un bras appuyé sur la hanche ou posé sur la veste, et l'autre pendant ou reposant sur un dossier, comme les deux jeunes hommes du Louvre ; debout encore, avec une main sur un livre, comme le soi-disant Alexandre de

Médicis : il n'y a, dans l'attitude de ces êtres, rien de voulu ni de factice ; il semble qu'ils continuent simplement de vivre. La facture est identique presque partout. Le modelé des chairs est d'une fermeté admirable, mais sans nulle minutie ; la matière unie semble coulée comme d'un seul jet, les lumières et les ombres distribuées avec une science qui se dérobe, tant elle est naturelle au peintre. Sur un fond sombre s'enlèvent des cheveux et des vêtements plus sombres encore, avec lesquels s'accorde l'ambre parfois cuivré de la tête et que relèvent, seuls, les clairs du blanc de l'œil, de la chemise et de la main : c'est une symphonie en noir, en ambre et en blanc grisâtre, avec prééminence des noirs.

Et à cette prépondérance de l'ombre répond l'expression close et concentrée des physionomies. Regardez l'*Homme au Gant*. Qu'est, au juste, ce jeune homme qui captive si étrangement nos regards ? (1) Que sent-il ? A qui pense-t-il ? A quoi rêve-t-il ? Nous ne savons. Rien dans le tableau qui le spécifie ni le spécialise, qui en fasse l'interprète d'une tâche, d'une mission déterminée. Il est plongé dans l'existence, jeté dans la vie, il *est*. C'est tout ce que nous en pouvons dire. Mais il *est*, pleinement, puissamment, impérieusement. C'est une force dont nous ne savons quelles seront les manifestations. L'emploiera-t-il à ourdir de ténébreuses machinations, à courir les mers et s'emplir les prunelles de paysages multiformes, à capter les cœurs des belles patriciennes ? Mystère. Et c'est ce mystère qui nous attire, cet inconnu qui nous fascine. C'est lui qui fait de ces portraits des œuvres lyriques, musicales, giorgionesques, autour desquelles tremble notre rêverie. Mais l'art du peintre donne à ces jeunes hommes, dont l'âme nous reste énigmatique, des corps pleins de certitude. Il les a tirés du néant où ils auraient été, sans lui, à jamais ensevelis, et les a imposés à notre souvenir. Il a conféré à ces anonymes, qui n'ont eu, sans doute, d'autre

(1) M. Hourticq a répondu à la question. Il a tenté de démontrer — et sa démonstration est convaincante — que l'*Homme au gant* est le portrait de Girolamo Adorno et l'*Homme inconnu* (le n° 472 du catalogue Villot) est celui de l'Arétin jeune.

mérite que de naître, de faire les gestes ordinaires de la vie et de mourir, l'éternité. N'est-ce pas là l'ambition suprême de tout grand portraitiste ?

VII

Mais le chef-d'œuvre de la première période de l'activité artistique de Titien, ce ne sont ni les plus lyriques de ses portraits, ni les plus poétiques de ses allégories : c'est le *Christ au Denier* de Dresde que, d'après Vasari, il peignit pour le duc de Ferrare, en 1514. Ce n'est pas la première fois, nous le savons, qu'il s'est mesuré avec l'image du Sauveur. Il avait comme affiné sa vision, pour le représenter, dans le *Noli me tangere*, se dérobant doucement au timide attouchement de la pécheresse. Puis, dans le *Christ porte-croix* de San Rocco, Giorgione ou lui, fidèle au principe du contraste qui avait été comme l'âme de l'art de Léonard da Vinci, avait opposé la beauté, la jeunesse et la noble souffrance de l'Homme-Dieu à la laideur rusée d'un vieillard.

C'est ce même thème qu'il reprend dans le *Christ au Denier*, mais pour en extraire toute l'intense et tragique poésie qui y est contenue. Dans un petit panneau de bois, les bustes des deux antagonistes, l'un presque entièrement de face, l'autre de profil, si étroitement rapprochés que la barbe du Pharisien semble toucher les cheveux de Jésus — « *per che dano gran parangone l'uno al'altro, a tanto piu, quanto sarano piu propinqui* (Léonard da Vinci) ». D'une part, le Christ, la tête très légèrement penchée de droite à gauche, en pleine lumière. Il est jeune et son corps, qu'enveloppe un somptueux vêtement rouge, drapé dans un manteau bleu, semble svelte. Ses cheveux noirs, longs et soyeux comme la barbe, tombent mollement sur les épaules et trois lueurs d'auréole en jaillissent. Le type n'est ni celui du *Noli me tangere* ni celui du *Christ porte-croix*. Il semble que Titien ait trouvé un modèle qui incarnât toute la désespérance sémite. Une mélancolie infinie et une ineffable douceur sont inscrites sur ce front sans pli, dans ces yeux calmes, dans ce nez un peu

long, sur ces lèvres un peu charnues, sur toute cette face pâle. Nul sursaut de révolte, nul vestige de haine, nulle prescience du triomphe futur: rien que la tristesse sans fond d'une grande âme devant l'abîme de l'humaine bassesse. Et, en face de lui, tout proche, le souillant de son souffle, le touchant de sa barbe, le Pharisien. Et autant le visage de Jésus est tendre et serein, autant celui de son adversaire est tourmenté, ravagé, raviné. Des cheveux rares laissent à découvert un grand front aux bosses proéminentes et creusé de rides profondes : les yeux, que nous ne voyons pas, nous les devinons petits et profondément enfoncés dans l'orbite ; le nez est fortement recourbé, les lèvres minces, les pommettes saillantes, les joues creuses, l'oreille énorme et comme décollée, la peau bistrée, la barbe longue et frisée ; c'est l'image de la cruauté et de la cautèle. Il tient dans sa main le denier et touche presque la main du Christ. Et ces deux mains sont si éloquentes que, si tout le tableau disparaissait, et que, seules, elles demeurassent, elles suffiraient pour faire deviner tout le reste et témoigner de l'art prodigieux du peintre. L'une brune, aux doigts énormes et gourds, serrant si convulsivement la pièce de monnaie que les veines du bras en sont gonflées, main qui a connu les labeurs vils et l'usure. L'autre si blanche, si fine, aux doigts si délicatement modelés, au mouvement d'une si tendre mollesse — main faite pour la caresse des bénédictions. Il y a dans ce tableau un accent intense et une vibration tendre que nous n'avons pas trouvés et que nous ne trouverons dans aucune autre œuvre de Titien. Comme Giorgione, dans le *Concert*, ici Titien s'est dépassé lui-même. Il a vraiment vibré à la grande émotion. Il a oublié la *lascivia*, l'ivresse optimiste, le paganisme esthète du Vénitien. Il y a là de la douleur et de la pitié frémissantes, comme dans une toile de Rembrandt ; mais il y a, en plus,inaltéré par le drame, l'impérissable sourire de la Beauté.

Nous voilà arrivés à la fin de ce que nous considérons comme la jeunesse de Titien, jeunesse toute relative, puisque le peintre,

en 1518, avait, sans doute, trente-neuf ans, mais jeunesse pour lui qui a vécu près de cent ans et qui eut besoin, pour prendre pleinement conscience de lui-même, de plus de temps que la plupart de ses émules. Cette jeunesse a été riche en œuvres. Il s'est essayé dans tous les genres et, dans tous, il a excellé. Il est parti de Giovanni Bellini, il est allé ensuite à Giorgione, non sans profiter de Fra Bartolomeo et peut-être de Dürer : comme les plus grands, il prend son bien partout où il le trouve et l'incorpore, sans que le mélange déconcerte, tant sa substance est riche, à son propre fonds. Sa conception picturale est celle de Giorgione : c'est de lui qu'il a appris à grouper les personnages; à les opposer les uns aux autres par l'attitude, l'expression et la couleur ; à leur infuser à chacun un souffle de vie particulière, tout en les faisant participer à une action concordante ; à les unir intimement au ciel, aux arbres et aux eaux ; à faire du drame de la couleur — naissant, se développant et mourant, s'enfiévrant et s'attendrissant au contact de la lumière et de l'ombre — l'âme même de la peinture. Comme Giorgione et tous les Vénitiens, à la couleur il subordonne le dessin : nous savons par la *Madone aux Cerises* de Vienne — qu'il fallut transporter sur un panneau en bois — qu'il esquissait avec des couleurs et modifiait, sur la toile même, l'attitude et la position de ses personnages. Sa palette est si bien celle de Giorgione que souvent il est impossible, nous l'avons vu, de distinguer les œuvres des deux maîtres. Et cependant l'accent personnel de Titien se fait sentir, dès les créations de sa jeunesse. Il est plus massif et plus viril que Giorgione. Il est plus proche de la terre et plus voluptueux. Son faire est plus large et plus énergique, sa touche plus rude et plus puissante. Même quand il s'abandonne au rêve, l'on sent que son goût inné va vers l'action. Et dans le lyrisme de ses plus beaux tableaux, l'on perçoit le génie épique et dramatique qui sera l'expression vraie de son tempérament artistique.

LIVRE II

La Maturité : 1518-1550

TITIEN ÉPIQUE ET DRAMATIQUE



La Beauté gardée par le dragon.



CHAPITRE PREMIER

LA VIE

I

Si nous connaissons mal la jeunesse de Titien, nous sommes, en revanche, copieusement renseignés sur les années de sa maîtrise artistique : grâce aux documents publiés par Campori, Crowe et Cavalcaselle, Bragherolli et d'autres chercheurs, nous pouvons le suivre, année par année, dans ses relations, ses voyages, son labeur.

Nous l'avons quitté en possession de la senseria de Giambellini, peintre officiel de la République, chargé de travaux pour le palais ducal. Ces travaux, il ne mettra aucune hâte à les exécuter. Il était payé d'avance et, de tous côtés, églises, scuole, princes, réclamaient de ses œuvres. Aussi les autorités vénitiennes lui rappellent-elles à plusieurs reprises ses engagements. Dès 1518, les Provéditeurs du Sel le font comparaître en lui intimant l'ordre de commencer, dans les huit jours, l'œuvre promise. Il ne tint guère compte du rappel, puisque, en 1522, c'est le Grand Conseil qui réitère l'invite dans des termes si sévères qu'il semble s'être mis au travail. Mais, en tout cas, il n'y persévère pas. On patienta quinze ans, avant de prendre des mesures décisives. En 1537, le Conseil des Dix chargea Pordenone, seul rival de Titien et son ennemi, de la décoration de la salle de la bibliothèque, lui adressa des félicitations sur la célérité avec laquelle il s'était mis au travail, et non seulement retira à Titien la senseria, mais encore le condamna à restituer au

trésor les 1.800 ducats qu'il avait indûment touchés. Cette fois, Titien se le tint pour dit et acheva — probablement en 1533 — la fameuse *Bataille* qu'une copie des Offices nous a conservée. Aussi la senseria lui fut-elle restituée l'année d'après et ne paya-t-il pas la formidable amende dont on l'avait menacé. Il faut ajouter que Pordenone était mort en 1539, et que la République avait donc tout intérêt à ne pas s'aliéner définitivement le plus glorieux de ses artistes. Cependant, il est probable que, durant ses longues absences à Augsbourg et à Rome, son brevet lui avait été retiré à nouveau, puisqu'un document nous apprend qu'il lui fut rendu en 1552. Il le conserva jusqu'en 1569, date à laquelle, sur sa demande, il passa à son fils Orazio.

Ce qui explique la longanimité des autorités vénitiennes, ce n'est pas seulement la renommée toujours grandissante du peintre et sa liaison avec les princes les plus puissants de son temps, mais ce sont encore les relations amicales qu'il entretint avec les maîtres de la République. Bien qu'un seul portrait authentique de doge, dû à Titien, soit parvenu jusqu'à nous — celui d'Andrea Gritti, de la Galerie Czernin de Vienne, — il avait certainement fait les effigies de Grimani, de Pietro Lando, de Francesco Donato, de Marc-Antonio Trevisiano, de François Venier, de Lorenzo Priuli, dont plusieurs, surtout Andrea Gritti et Donato, lui témoignaient une particulière bienveillance. S'il n'exécuta le tableau du Palais Ducal que contraint et forcé, il s'acquitta plus régulièrement des commandes particulières et des tableaux votifs des Doges. Nous savons qu'en 1528 il représenta, dans la Chapelle de Saint-Nicolas, Andrea Gritti, avec la Vierge, l'Enfant, Saint Nicolas et les quatre Evangélistes ; qu'en 1531 il peignit, au Palais Ducal, un Saint Marc recommandant le même Andrea Gritti à la Vierge entourée de Saints ; qu'en 1543 il fit un tableau votif en l'honneur de Pierre Lando, et qu'en 1555 il acheva la *Fede*, destinée à commémorer la vie mouvementée d'Antonio Grimani.

Mais si Titien ménagea les autorités vénitiennes, c'est avant tout de ses rapports avec les princes étrangers qu'il se préoc-

cupa. Le premier avec lequel il eut des accointances est Alphonse de Ferrare, l'époux de Lucrèce Borgia. Prince sévère et farouche qui n'avait pas hésité à condamner à la prison perpétuelle ses deux frères et avait su déjouer les convoitises de Jules II, acharné sur son duché, Alphonse avait parcouru, en voyageur curieux de choses d'art et de métier, l'Italie, la France et les Pays-Bas, se piquait de connaître l'art du forgeron, du charpentier, de l'armurier, du céramiste et de l'ingénieur et, lorsqu'il reconstruisit, en 1516, son palais, s'adressa, pour l'enrichir de leurs œuvres, aux meilleurs artistes de son temps : à Giambellini, Raphaël, Pellegrino de San Daniele, Doni Dono et enfin, et surtout, à Titien. Dès 1516, il l'avait attiré à Ferrare, et, à partir de ce moment jusqu'à sa mort, survenue en 1534, il ne cessa, par l'intermédiaire de son représentant, Jacopo Tebaldi, d'être en relations très étroites avec le peintre. Dans ces relations, telles que nous pouvons les suivre dans les lettres de Tebaldi et du duc, Titien déploya, avec la courtoisie la plus raffinée, la plus subtile diplomatie et, quand il était nécessaire, la fermeté la plus avisée. Il se charge, avec une complaisance inlassable, de toutes les commissions dont l'accable le prince : il lui achète des antiques, des vases et des verreries, lui procure des doreurs et des ouvriers de Murano pour sa manufacture de céramique, fait pour lui toutes sortes de croquis, faillit dessiner pour lui une gazelle et lui céder le fameux polyptyque de Brescia que lui avait commandé le légat Averaldo. Il se rend à Ferrare, moins souvent que le duc ne le désire, mais cependant à plusieurs reprises, puisque nous y constatons sa présence en 1516, 1523, 1524, 1528 et 1529. Il reçoit avec humilité les conseils que lui dispense le duc, prétend modestement que, lui, ne donne à ses ouvrages que le corps, tandis que le duc leur infuse l'âme, — l'*anima* — et se déclare prêt à faire pour l'amour de lui jusqu'à de la fausse monnaie. Mais il sait résister aux appels du prince lorsqu'il ne lui convient pas de s'y rendre. Il ne sacrifie pas aux commandes d'Alphonse les besognes qui l'intéressaient ou lui rapportaient davantage. Et il ne se laisse pas intimider lors-

que Alphonse, impatienté des atermoiements du peintre, le menace de lui revaloir son manque de foi. Il sait réclamer son dû et se plaint, en 1528, de la parcimonie de son client : pour trois toiles, dont chacune valait 100 ducats, il n'avait reçu que 100 ducats en tout. Mais en dépit de ces nuages, duc et peintre s'entendirent jusqu'à la fin et Titien enrichit le cabinet de Ferrare de ses plus précieux joyaux : il acheva la Bacchanale de Giambellini et peignit pour le duc, probablement le *Christ au Denier*, les *Trois Ages* et le *Noli me tangere*, et, certainement, la *Fête de Vénus*, *Bacchus et Ariane*, la *Bacchanale* et les portraits du duc, de Lucrèce Borgia et de Laura Dianti.

Son second client princier fut le neveu d'Alphonse, Frédéric de Gonzague, fils d'Isabelle d'Este, maître de ce Mantoue qu'avaient illustré Mantegna, Bembo, Bandello et l'Arioste et à qui Jules Romain travaillait à conserver quelque chose de son ancien éclat : généralissime des armées pontificales, mais prince plus diplomate que guerrier, cauteleux et raffiné, sachant manier l'encensoir avec autant de virtuosité que le poignard des bravi, ne reculant devant aucune vilenie pour atteindre son but qui était de voir son marquisat transformé en duché, rendant à des misérables, comme l'Arétin, d'immondes services, pour le menacer, dès qu'il avait déplu, des pires châtiments et, avec tout cela, amateur et connaisseur d'art et plein de grâce caressante pour les artistes qu'il employait. C'est son ministre vénitien, Giambattista Malatesta, qui, en 1523, le mit en rapports avec Titien et à lui aussi, ainsi que l'attestent les lettres de Malatesta, de B. Agnello, le successeur de celui-ci, du marquis et de Titien, le peintre resta fidèlement attaché jusqu'à sa mort (1540). Federigo, de concert avec le Ferrarais, le recommande à Charles V. C'est de lui qu'il obtient, en dehors de menus cadeaux — un *guipone*, un *abito* — et d'assez fortes sommes, le premier bénéfice — celui de Medole — pour son fils Pomponio. En revanche, Titien travaille pour lui avec zèle. Il fit son portrait, lui envoya ceux de l'Arétin et de Girolamo Adorno, ambassadeur impérial, une Vierge avec Sainte Catherine et des

femmes nues au bain, se rendit sur son ordre à Bologne, pour y faire le portrait de Cornelia, suivante de la comtesse Popoli, dont Covos, le favori de l'empereur, était tombé éperdument amoureux, et peignit pour lui deux Christs, un Saint Jérôme, une Madeleine que le prince avait commandée « *tanto piangente quanto era possibile* », un Enlèvement de Proserpine avec son pendant, destiné à son frère Ferrante, le portrait de Charles-Quint, celui du Grand Turc et les douze Césars.

C'est probablement Federigo qui présenta Titien à son beau-frère Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin. Condottière rude et colérique qui, à dix-sept ans, avait tué de sa main l'amant de sa sœur, homme de guerre fameux que Venise avait mis à la tête de son armée et dont la tactique temporisatrice avait été si fatale aux confédérés de la Sainte-Ligue, Francesco joignait à une énergie farouche une courtoisie exquise, apprise peut-être à la Cour de France où il avait été élevé, et à la passion pour la science militaire un goût très vif pour les lettres et les arts. Dès 1532, il commande à Titien, par l'intermédiaire de son ministre, Giangiacomo Leonardi, trois toiles, supporte sans trop d'impatience les lenteurs du peintre, le traite, dans ses lettres, d'*amice carissime*, ajoute à la somme convenue pour les trois tableaux un don d'argent, mais à la condition que cette libéralité n'offensât pas l'artiste, dont il respecte non seulement les œuvres, mais la personne, *avendo respetto non solo alle opere, ma alla persona sua*, veut l'emmener, en 1538, à Pesaro, lorsqu'il mourut empoisonné, au mois d'octobre de la même année. Son fils, Guidobaldo, continua au peintre la bienveillance et les commandes de son père, lui fit, lorsque, en se rendant à Rome, il passa par Pesaro, un accueil royal, et resta en rapports avec lui jusqu'à sa mort. Aussi la *guardaroba* d'Urbin recélait-elle quelques-uns des chefs-d'œuvre du maître de Cadore. En dehors de ce qu'y admira Vasari — deux portraits de femmes, la Vénus dite d'Urbin, la Madeleine, les portraits de Charles-Quint, de François Ier jeune, de Guidobaldo II, des papes Sixte IV, Jules II et Paul III, du cardinal de Lorraine et de Soliman, et un Annibal

— Gronau cite d'après l'inventaire de la collection des Rovere fait à la mort de Vittoria, grande-duchesse de Toscane (1793), un nombre considérable de toiles : une Nativité, des Christs, une Résurrection, une Dame en robe bleue (la Belle ?), Francesco Maria et Éléonore, un Philippe II, des Madones, etc.

II

Mais, parmi les clients princiers de Titien, ce sont Charles-Quint et Paul III Farnèse qui émergent. Et tout d'abord et surtout Charles-Quint. Depuis sa réconciliation avec Clément VII et le couronnement de Bologne, l'empereur germanique était devenu, en dépit des efforts valeureux mais incohérents de François Ier, le maître tout-puissant de l'Italie. Inébranlablement assis à Naples et à Milan, il s'attache successivement, par la crainte et la reconnaissance, tous les États et tous les princes : Venise qu'il réduit à une neutralité humiliante, Gênes dont l'illustre Doria le sert avec une fidélité à toute épreuve, le Saint-Siège, dont il s'assure la bienveillance par le mariage de sa fille naturelle, Marguerite d'Autriche, avec le petit-fils de Paul III, Octave Farnèse à qui il fait don de Parme, en attendant Plaisance, les Médicis qu'il rétablit à Florence, les ducs de Ferrare auxquels il attribue Modène et Reggio, les marquis de Mantoue qu'il agrandit de Montferrat : tous, princes, doges, pape lui-même, ils ne sont plus, selon le mot de Mignet, que des gouverneurs impériaux. Titien assiste à toutes les étapes de cette ascension. Nous savons aujourd'hui par un document irréfutable ce que Vasari avait affirmé sans preuve, à savoir que c'est du couronnement de Bologne que date la première rencontre du peintre avec l'empereur : en effet, le 18 mars 1530, le ministre d'Urbin informe Francesco Maria d'un incident survenu entre Titien et Charles-Quint qui se serait montré grigou (*extrema avaritia*). Comme Alphonse et Federigo assistaient aux fêtes, il est extrêmement probable que ce sont eux qui, pour

faire leur cour au César, fort épris de peinture, convièrent l'artiste, et que celui-ci fit, à ce moment, son premier portrait de Charles, portrait dont toute trace s'est perdue.

L'été de cette même année 1530, il entre d'assez étrange façon en rapports avec Covos, le tout-puissant secrétaire politique de Charles-Quint. Pendant son séjour à Bologne, celui-ci était tombé éperdument amoureux d'une certaine Cornelia, suivante de la comtesse Popoli. Federigo voulut faire au soupirant la surprise du portrait de sa belle et dépêcha Titien à Bologne. L'artiste, en arrivant à la maison de Cornelia, se trouva nez à nez avec Francesco Bologna que le marquis avait chargé de la même besogne. L'un et l'autre d'ailleurs firent buisson creux, Cornelia ayant quitté Bologne, et Titien, malade, demanda l'autorisation de repartir, en s'engageant à faire, d'après un portrait dû à un autre peintre, une œuvre dont il garantissait la ressemblance. Le marquis accepta, et dès septembre, il put annoncer à Sigismondo della Torre l'envoi à Covos de la toile de Titien. Puis, lorsqu'en automne 1532, après la retraite des Turcs, Charles passa les Alpes à nouveau, il s'arrêta à Mantoue où le marquis lui fit les honneurs de la *Camera dell'Arma* dont l'un des joyaux était son portrait par Titien. Alléché, l'empereur voulut se faire peindre par le grand Vénitien que Federigo manda par un billet pressant du 7 novembre. Titien ne répondit pas à l'appel, mais rejoignit Charles-Quint à Bologne où il obtint de lui plusieurs séances de pose. C'est à l'une de ces séances que, d'après Vasari, le sculpteur Lombardi s'introduisit sous les habits d'un domestique et modela en cachette la figure de l'empereur : celui-ci surprit son manège, mais au lieu de se fâcher, il commanda à l'artiste son buste en marbre et enjoignit à Titien de partager avec le sculpteur les 1.000 ducats qu'il lui remit pour son portrait. Ce portrait, qui représentait l'empereur de face, tête nue, couvert de son armure, est aujourd'hui perdu ; mais c'est certainement de lui que Titien s'inspira pour son beau portrait en pied du Prado. A ce moment, Alphonse de Ferrare, voulant, à son tour, se concilier les bonnes grâces de

Covos, lui offrit de choisir quelques toiles de son cabinet des Marbres. Covos ne se fit pas prier et réclama non seulement une Judith, un Saint Michel et une Madone de Titien, mais encore le portrait d'Alphonse lui-même que le duc eût infiniment aimé garder, mais qu'il fut obligé finalement de livrer à la convoitise de l'Espagnol. Titien était donc extrêmement apprécié, non seulement par l'empereur lui-même, mais par ses généraux et ses conseillers, dont il dut, dès lors, portraicturer un grand nombre, probablement le cardinal Hippolyte de Médicis et peut-être le généralissime d'Avalos, marquis del Vasto : en tout cas, il était si occupé à Bologne qu'il n'avait pas, écrit-il au duc de Mantoue, le temps de manger. Ce qui prouve l'extraordinaire estime dans laquelle le tint Charles-Quint, c'est l'octroi qu'il lui fit, dès son retour en Espagne, à la date du 10 mars 1553, de l'ordre de l'Éperon d'or et des dignités de comte palatin et de conseiller aulique. Ces titres ne conféraient pas seulement au peintre des privilèges étranges, comme de créer des notaires, chanceliers et juges ordinaires, de légitimer les fils naturels, bâtards et adultérins, d'adopter des fils, d'émanciper des esclaves et de porter l'épée militaire, le collier, les éperons, l'habit et le caparaçon d'or. Mais le brevet octroyait encore la noblesse à tous les enfants légitimes de Titien, ainsi qu'à leurs héritiers et descendants à perpétuité. Et surtout le préambule des lettres patentes exaltait, en termes vraiment impériaux, le génie du peintre : « Considérant, outre tes excellentes vertus et dons de l'esprit, ton art exquis de peindre et de représenter les personnes au vif, art dans lequel tu t'es montré à nous, en sorte que tu mérites vraiment d'être appelé l'Apelle de ce siècle, suivant l'exemple de nos prédécesseurs Alexandre le Grand et Octave Auguste, dont l'un ne voulait être peint que par le seul Apelle et l'autre par quelques excellents maîtres seulement, dans la prudente appréhension que, par la faute de peintres inhabiles, leur gloire ne fût diminuée dans la postérité par quelque laide et monstrueuse peinture, nous nous sommes laissé peindre par toi et nous avons eu de telles preuves de ta facilité et de ton

succès que nous avons jugé convenable de te décorer des honneurs impériaux, par lesquels se manifestera notre bienveillance pour toi et demeurera pour tes descendants un témoignage de tes vertus ».

Qu'importe après cela que la fameuse anecdote de l'empereur ramassant le pinceau de Titien ne puisse être authentiquée pas plus que la réponse donnée par Charles aux courtisans surpris de voir un peintre élevé au rang de comte palatin : « Je puis créer bien des comtes, mais pas un Titien. » Le document que nous venons de citer légitime toutes les exagérations de la légende. L'empereur, d'ailleurs, ne se borne pas à cet éclatant témoignage de son admiration. Il fait des efforts répétés pour attirer le peintre à Madrid : il veut demander à son pinceau les portraits de l'impératrice et de son fils. Titien, qui ne tient pas à quitter Venise, allègue des prétextes divers que l'ambassadeur impérial, Lopez de Soria, essaya en vain de combattre. Ensuite, lorsque Charles, en 1536, après son expédition africaine, traverse l'Italie de part en part, en s'arrêtant à Naples, Rome et Florence, le duc de Mantoue alla le rejoindre à Asti et lui amena Titien. L'artiste y reçut le meilleur accueil, ainsi que l'atteste un billet, adressé le 30 mai, à son compère l'Arétin : il a baisé la main de Don Alvise Dalvila, et s'il n'a pu rendre ses devoirs à Antonio da Leva, il a vu en revanche l'empereur et don Luigi Davila, Gonzalo Perez et Domenico Gaztelu, secrétaires et amis de ce Covos que les deux compères faisaient de grands efforts pour s'attacher. Et ils y réussirent à merveille : Perez écrit du bateau, qui l'emmenait avec la Cour impériale à Gênes, que le Commandator Mayor Covos a pour Titien les meilleurs sentiments, en récompense de quoi l'Arétin lui promet son portrait par Titien. Quant à Gaztelu, il resta à Venise et transmit à l'Arétin et à Titien les brevets d'une pension à toucher sur les produits des entrées des grains à Naples, avec une promesse de canonicat pour le fils de Titien.

La voilà entrée dans la vie du grand peintre, la première de ces pensions qui allaient en faire le tourment. L'empereur, en

effet, quelque généreux qu'il fût par ailleurs, ne se préoccupait nullement de savoir si les pensions qu'il dispensait avec tant de largesse étaient payées à leurs destinataires. En tout cas, à Titien, elles ne le furent pas. Incessamment, dans sa correspondance et dans celle de l'Arétin, reviennent les plaintes à ce sujet. Pour attirer l'attention de l'empereur sur sa créance de Naples, il offre à l'impératrice une *Annonciation* qu'on lui avait laissée pour compte et dont l'Arétin, dans une lettre du 9 novembre 1537, se charge de vanter à Charles l'exceptionnelle valeur. Lorsqu'en 1541, Charles-Quint, pour traiter avec le pape et armer une flotte destinée à conquérir l'Algérie, s'établit à Milan avec une immense cour d'officiers, de conseillers et de courtisans, dont Gravella, Gaspard Contarini, le prince de Salerne, Davalos, Lope de Soria, Titien se rendit auprès de lui, précédé de recommandations pressantes de l'Arétin au prince de Salerne et à Davalos. Circonvenu par eux, l'empereur, au lieu de faire payer au peintre sa pension de Naples, lui en confère une autre de 100 ducats, payable sur le trésor impérial de Milan et qui, elle aussi, resta une non-valeur. Titien, cependant, ne se découragea pas. Lorsque, pendant l'été de 1543, Paul III se rencontra avec l'empereur à Busseto, Titien vit Charles qui lui commanda la copie d'un portrait de l'impératrice : un billet de Titien, du 5 octobre 1544, informe son impérial client qu'il a remis à Mandoza les deux toiles et attire, en termes vagues, son attention sur ses affaires. Une lettre de l'Arétin, datée du même jour, se charge de préciser : voilà neuf ans (je n'en compte que huit, de 1536 à 1544) qu'a été accordée à Titien une traite sur Naples dont il n'a pas touché un sol ; il s'étonne que l'empereur, qui fait trembler l'univers, ne sache pas se faire obéir de ses serviteurs, et il fait appel, pour toucher l'impérial client, à la mémoire de l'impératrice, « l'âme sainte entre les saintes ». Cette lettre, en dépit de son pathétique, n'ayant pas eu d'effet, Titien revient lui-même à la charge par un billet du 8 décembre 1545, qui ne semble pas avoir plus de succès.

Le certain est que, deux ans plus tard, il oublia toutes ses

réclamations et tous ses griefs. Charles-Quint, au zénith de sa puissance, victorieux, à Mühlberg, des confédérés de Smalkalde, traînant à sa suite, comme prisonniers, Jean-Frédéric de Saxe et Philippe de Hesse, convoqua, à la fin de 1547, la diète d'Augsbourg qui élabora les 26 articles de l'*Interim*. Comme ce travail allait être long, Charles s'installa fastueusement dans le somptueux palais que lui avaient cédé les Fugger, s'entoura d'une cour nombreuse, et fit inviter Titien à venir le rejoindre, en lui envoyant cette fois non plus des brevets, mais de l'argent comptant et un équipement de voyage.

L'appel du César tout-puissant produisit à Venise une impression extraordinaire. Toute la Venise artiste se rendit à Biri-Grande où Titien, toujours à l'affût de bonnes occasions, fit quelque chose comme une vente avant départ pour l'étranger : les foules en troupe, écrit l'Arétin à Granvelle, accoururent, aussitôt l'invitation de l'empereur connue, pour acquérir qui une toile, qui un panneau, dans la crainte que désormais l'Apelle de Charles ne daignât plus employer son pinceau qu'en faveur de l'empereur.

Titien se mit donc en route, les premiers jours de janvier 1548, accompagné de plusieurs élèves, parmi lesquels Cesare Vecellio, son arrière-cousin, le futur auteur des *Abiti*. Il avait vraisemblablement, à ce moment, soixante-dix ans, et ce grand voyage, en plein hiver, ne devait laisser que d'offrir de grandes fatigues. L'exceptionnelle robustesse du peintre sut impunément les braver. Après un court arrêt à Cenada, il arriva à la célèbre cité marchande où l'attendait un spectacle extraordinaire. Charles, en effet, avait convoqué, en dehors de sa suite ordinaire, une grande partie de sa famille : son frère, le roi Romain, Ferdinand, avec son fils Maximilien ; sa sœur, la reine de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, accompagnée de sa nièce, la duchesse de Lorraine et la princesse d'Orange ; les Électeurs et de nombreux princes allemands : les Électeurs de Mayence, de Trèves et de Cologne, le margrave de Brandebourg, son épouse et Albrecht de Brandebourg, l'électeur Maurice de Saxe, le comte

Palatin et son épouse, la cour de Bavière, le duc de Brunswick, les princes de Mecklembourg, Emmanuel-Philibert, duc de Savoie, les cardinaux de Trente et d'Augsbourg; puis les dignitaires espagnols : le duc d'Albe, le chancelier Granvelle et son fils Antoine, l'évêque d'Arras, et enfin, symbole vivant de sa victoire, le prisonnier qu'il avait logé en face de lui, Jean-Frédéric de Saxe. Titien, sans se laisser éblouir par les fêtes et les cérémonies qui se succédaient sans relâche à Augsbourg, se mit au travail. Jamais pareil coup de filet n'était échu à un pêcheur de physionomies illustres et significatives. Avant tout, c'est l'empereur qui lui pose pour l'admirable portrait équestre du Prado. Ensuite, ce sont successivement Marie de Hongrie et ses deux cousines, Christine et Dorothée, Marie Jacobine de Bade, veuve du duc de Bavière, le roi Ferdinand, ses fils et ses filles, Emmanuel-Philibert, Maurice de Saxe, le cardinal Madruzzo, le chancelier Nicolas Granvelle, sa femme et son fils et, en dernier lieu, le lamentable et sympathique Jean-Frédéric. Il ne quitta Augsbourg qu'en octobre, riche d'inoubliables souvenirs et aussi, certainement, de témoignages palpables de l'admiration et de la reconnaissance de ses modèles. Nous savons que, le 16 juin, Charles-Quint doubla la pension sur le trésor de Milan et, en même temps, donna des ordres au fisc pour qu'elle fût payée au peintre : pour plus de sûreté, celui-ci met dans ses intérêts le chancelier Granvelle avec lequel il échange des lettres, durant toute la fin de l'année 1548, et Ferrante Gonzague qu'il supplie de s'occuper de sa créance et à qui il promet, en revanche, le portrait de l'empereur. Nous savons que, de son côté, le roi Ferdinand lui avait accordé l'autorisation de faire des coupes dans un certain nombre de forêts tyroliennes.

Mais nous savons aussi que le trésor de Milan continua à faire la sourde oreille. Pour s'en faire entendre, il n'hésita pas à se remettre en route, en décembre, pour Milan. Il y avait envoyé son fils Orazio plaider sa cause auprès du Sénat et du gouverneur. Et voici que l'infant Philippe, après avoir séjourné à

Gênes, s'arrêta à Milan et y manda Titien. Celui-ci n'eut garde de manquer à l'appel : c'est à ce moment, sans doute, qu'il ébaucha son premier portrait de Philippe et qu'il essaya aussi d'intéresser à sa cause l'infant. Il n'y réussit guère, puisque, un an après, le 8 décembre 1542, il adressa, avec le portrait promis, un billet suppliant à Ferrante Gonzaga ; dans l'espérance de toucher sa pension, il a « quasi marié » sa fille ; il compte, pour compléter sa dot, sur la main invincible qu'il baise respectueusement. Pas plus cette fois que les autres, Titien n'eut gain de cause. Cela ne l'empêcha pas, lorsqu'en 1550 l'empereur le convia de nouveau à Augsbourg, de s'y rendre.

Arrivé le 1er novembre, il est appelé le 11 chez l'empereur, qui promet d'appuyer, auprès de Jules II, l'Arétin, qui ose aspirer au chapeau de cardinal. Puis, cependant qu'il exécute tous les portraits de Philippe II que nous possédons, et que lui-même pose au fidèle et consciencieux Lucas Cranach, il est admis, au grand étonnement des contemporains, dans l'étroite intimité de l'empereur. Le fait est attesté par Melanchton, qui mande à Camerarius que Titien a continuellement accès auprès de Charles dont la santé laisse à désirer. Sur quoi roulèrent leurs entretiens ? Le César vieilli confia-t-il vraiment au peintre, comme l'a prétendu Vasari, sa résolution de renoncer à la couronne et au monde et de s'enfermer dans un couvent ? Ou bien ne parlèrent-ils que de cette *Trinité* qui, d'ailleurs, est comme une sorte d'annonce mystique de la mystérieuse retraite du tout-puissant ? Nous ne savons. En tout cas, cette fois, le peintre, lorsqu'au printemps de 1551 il reprit le chemin de Venise par le Tyrol, peut-être dans la suite de l'empereur, ne partait-il pas les mains vides. Le 19 décembre 1550, le trésor espagnol versa à Titien 60 écus d'or ; le 5 février 1551, 200 ducats, plus 30 pour des couleurs. Mais ces largesses ne font pas oublier à Titien ses créances. Le 10 février 1551, c'est-à-dire encore pendant son séjour d'Augsbourg, il écrit à Giuliano Gosellini, le secrétaire de Gonzaga, dont il fera le portrait, pour le prier de s'entremettre auprès de son maître et du président Grosso

en faveur de « *sa pension, ou plutôt de sa passion* ». Et il apparaît comme une véritable ironie, le geste par lequel Charles-Quint, avant de se séparer de son « Apelle », lui accorde une nouvelle pension de 500 écus qui, naturellement, ne lui fut pas plus payée que les précédentes.

Empereur et peintre ne se revirent plus, pas plus que Titien ne revit Philippe. Mais, en revanche, la correspondance entre le grand Vénitien et la cour d'Espagne ne chôma pas. Comme un créancier qui, ne pouvant rentrer dans son dû, offre à ses débiteurs des marchandises toujours nouvelles, dans l'espoir de recouvrer, en une fois, tous ses débours, Titien fournit à Charles et à Philippe tout un peuple de toiles, sans que le trésor de Naples ni celui de Milan s'ouvrît à lui. Le 11 octobre 1552, il annonce à Philippe l'envoi d'une *Reine de Perse*, pour accompagner un *Paysage* et une *Sainte Marguerite*. Le 23 mars 1553, il remercie Philippe de sa réponse dont la bonté l'a rajeuni, et en attendant qu'il mît la dernière main à des « poésies », il lui adresse une réplique de son portrait. Comme, à ce moment, courut le bruit de la mort du peintre, Charles-Quint s'informe, le 31 mai, auprès de son ministre Vargas et s'inquiète des toiles qu'il a commandées. Vargas rassure l'empereur dès le 10 juin : il a vu Titien, il est en santé parfaite et il a vu dans son atelier la *Trinité*, qui sera achevée en septembre, un *Christ devant Madeleine*, destiné à la reine Marie, et une *Vierge aux Donateurs*, qui fera pendant à l'*Ecce Homo*. Et voici réapparaître les suppliques. Une lettre du 10 septembre 1554 à Charles-Quint expose tous ses griefs : non seulement ses pensions de Naples et de Milan ne lui ont jamais rien rapporté, mais la première lui a coûté des centaines d'écus à cause de l'agent qu'il est obligé d'entretenir ; or, ayant été malade et ayant marié sa fille, il a besoin d'argent et il implore la Reine céleste, « dont l'aspect douloureux n'est que le reflet de ses propres douleurs », d'intercéder pour lui. A la même époque, il félicite Philippe de la couronne d'Angleterre que lui a value son mariage, et lui annonce l'envoi d'une *Danaé*, d'un *Adonis* avec une *Vénus*, dont il vante, en

termes d'une précision singulière, les nudités complémentaires de celles de la Danaé. Il lui promet d'autres nudités : un Persée et une Andromède, un Jason et une Médée et, pour la bonne bouche, des tableaux de sainteté auxquels il travaille depuis dix ans. Quelques billets échangés encore entre Titien et l'Infant et nous voici en septembre 1558, où Charles-Quint, après avoir quitté le monde, quitta la vie. Il avait emporté, dans la solitude de San Yuste, un petit nombre de toiles dont la plupart étaient de Titien. Et, témoignage suprême de l'admiration qu'il avait vouée au grand Vénitien, au moment de fermer à jamais les yeux, il les tenait fixés passionnément sur deux tableaux du maître de Cadore : le portrait de sa femme et la *Gloria.* Dans un codicille de son testament, du 5 septembre 1558, il demandait que cette dernière œuvre ornât le maître-autel de l'église du couvent qui contiendrait ses restes mortels. Et, lorsque Philippe II fit transporter le corps de Charles à l'Escurial, la *Gloria* l'y accompagna.

III

Presque aussi importantes pour Titien que ses relations avec les Habsbourg, furent celles qu'il entretint avec le Saint-Siège, depuis que Paul III l'occupa. Ce n'est pas qu'auparavant déjà les amis de Titien n'aient tenté de le rapprocher des plus puissants et plus généreux mécènes de l'art italien. Lorsqu'en 1513 Bembo devint, avec Sadolet, secrétaire de Léon X, il invita son confrère de l'Académie aldine à le suivre dans la Ville Éternelle : sur le conseil, semble-t-il, du poète Andrea Navagero, le peintre refusa, et fit valoir son refus, lors de l'affaire de la *senseria.* Puis, en 1534, le cardinal Hippolyte de Médicis l'avait convié à Rome, sans qu'il se rendît à l'appel. C'est vers 1539 que se nouèrent des négociations sérieuses. L'initiative vint de l'Arétin et de Bembo. Le premier, dans une lettre du 10 juillet 1539, se plaignit au sculpteur Leone Leoni que le

pape s'adressât à d'autres peintres que Titien, alors que l'incomparable génie de celui-ci était destiné à valoir aux Farnèse une gloire éternelle. Le second, en avril ou mai, avait fait recommander Titien par son ami, Antonio Anselmi, à Agostino Lando, parent du doge et plénipotentiaire de Pierre Luigi, fils naturel du pape.

Le premier contact établi, l'Arétin et Titien n'eurent garde de l'interrompre. Par Bembo et Giralomo Quirini, Titien est mis en rapports avec le jeune Ranuccio Farnèse, fils cadet de Pier Luigi, dont, en 1542, il fit le portrait qui se trouve à Vienne, sous le nom de « Jeune clerc ». En même temps, le 22 septembre, Leone Leoni écrit au cardinal Alexandre, fils aîné de Pier Luigi, que Titien était disposé à entrer à son service, à la condition qu'un bénéfice fût donné à son fils:.le peintre était d'ailleurs un homme « traitable, doux et de caractère commode ». Cette suggestion fut accueillie. En effet, lorsqu'en avril 1543 le pape se porta au-devant de Charles-Quint, il invita Titien à venir le rejoindre. Le peintre s'empressa d'accourir : il rencontra le pape à Ferrare, séjourna à Bologne comme hôte du cardinal Alexandre et accompagna le pape et l'empereur à Busseto. C'est à Bologne qu'il fit le portrait du pape, deux copies de ce portrait, dont un pour le cardinal, les portraits, sur une même toile, de Paul III et de Pier Luigi, et, probablement, le portrait du cardinal. En guise de payement, le pape lui offrit les plombs que, depuis la mort de Fra Mariano, détenait Sébastiano Luciani, compatriote et ami de Titien. Titien refusa, par un mouvement de générosité dont il faut lui tenir compte. Il demanda, en revanche, l'abbaye San Pietro in Colle, dans le diocèse de Ceneda, qui appartenait à Giulio Sertorio, abbé de Nonantale et archevêque de San Severino, dont le cardinal Alexandre se faisait fort d'obtenir la renonciation. Mais, avant que les négociations eussent abouti, le cardinal, pris de fièvres, quitta Bologne sans même prévenir Titien. Légitimement dépité, le peintre s'en revint à Venise, sans savoir à quoi s'en tenir. Vainement il s'adresse à Alexandre, à Maffei, à Michel-Ange lui-même

dont il implore l'assistance fraternelle ; vainement Ranunccio écrit à son frère, l'Arétin à Michel-Ange, à Carlo Gualteruzzi, secrétaire d'Ottavio Farnèse, et à Ottavio Farnèse : si l'abbé finit par consentir à la renonciation contre une somme d'argent, le duc de Ferrare et le cardinal Salviati élèvent des prétentions sur le bénéfice, au moment même où Titien croit déjà le tenir. Cependant, avec son ordinaire souplesse, il fait bon visage à mauvais jeu.

Lorsqu'en 1545, l'empereur ayant conclu un accord avec le pape pour abattre les protestants, toute la famille de Farnèse, triomphante, se trouva réunie à Rome, Titien y fut convié. Le peintre, accompagné de son fils Orazio, se met en route en septembre : Guidobaldo II d'Urbin le fit chercher, l'emmena de Ferrare à Pesaro, et, de là, le fit escorter jusqu'à Rome avec un apparat et une somptuosité qui firent l'étonnement et l'admiration de Bembo et de l'Arétin. A Rome même, Titien reçoit l'accueil le plus distingué. On le logea au Belvédère pour qu'il eût ses modèles sous la main. Bembo lui sert d'introducteur auprès de la cour pontificale, Vasari le guide auprès des chefs-d'œuvre et des artistes. C'est vers les antiques qu'alla d'abord la curiosité de Titien : il fut émerveillé. A l'Arétin, il écrit combien il regrette de n'être pas venu à Rome vingt ans auparavant, à Charles V il parle des leçons qu'il tire des merveilleuses pierres antiques : « *vado imparando da questi maravigliosissimi sassi antichi.* » Parmi les œuvres modernes, il admire surtout celles de Raphaël — les tapisseries, les peintures de la Farnesine et les Stances où il reconnaît et vitupère, devant Sebastiano del Piombo, les restaurations que celui-ci s'y était permises, — et celles de Michel-Ange. Il vit à plusieurs reprises le maître de la Sixtine. Michel-Ange vint lui rendre visite et admira la Danaé qu'il était en train d'achever : il reconnut, au témoignage de Vasari, les dons éminents que Titien avait reçus de la nature, dons qui, soutenus par la science et le dessin, l'eussent amené à la perfection. Enfin et surtout, pendant les huit mois qu'il passa à Rome, surexcité par le peuple de

chefs-d'œuvre qui l'entouraient, il exécuta quelques-unes de ses plus belles toiles, notamment Paul III entre le cardinal Alexandre et Octave Farnèse, un *Ecce Homo* et la Danaé. Le séjour de Rome marque l'apogée de ses relations avec les Farnèse. Il voit encore le cardinal quand, en novembre 1546, celui-ci passe à Venise ; il lui écrit, en juin 1547, une lettre pleine de protestations passionnées : il se dit prêt à accepter cette fois les plombs vacants par la mort de Fra Bastiano. Mais, appelé en décembre à Augsbourg, il n'hésite pas, malgré l'hostilité qui règne à ce moment entre Charles V et le pape, à accepter l'invitation. Et la lettre d'excuses qu'il adresse au cardinal, bien qu'il multiplie les assurances de dévouement et revienne au bénéfice de Colle qu'il finit par obtenir, est, au fond, une lettre de congé. Dès l'année suivante, d'ailleurs, Paul III meurt, et bien que Titien ne perde pas tout contact avec les Farnèse, puisque encore, en 1567, il réclame les bons offices du cardinal Alexandre, ils ne jouent plus de rôle dans sa vie.

IV

Voilà les principaux moments de la vie extérieure de Titien sur laquelle les documents abondent. Sa vie intime nous demeure plus mystérieuse. Il avait perdu son père en 1537. Son frère Francesco, après avoir hésité entre la peinture et le métier des armes et s'y être livré successivement, revint, en 1537, à Cadore, y fit le commerce des bois, administra sa ville natale, et mourut, en 1569, célibataire. Pour Titien, nous savions qu'il était marié, mais nous ne connaissions, jusqu'à ces dernières années, de sa femme que le nom : Cecilia, et la date de décès : 5 août 1530. Une heureuse trouvaille de Gustav Ludwig nous a mis en possession de l'acte de mariage de Titien. Nous y apprenons que Cecilia, fille d'Alo, fils de Giacomo, barbier, et de Donna Polonia, était née à Peraval, bourg sis à cinq kilomètres de Cadore. Elle était donc une « payse » du peintre,

appartenait sans doute à la clientèle des Vecelli, « *nostra da casa* », et était probablement venue à Venise, vers 1520, en qualité de gouvernante « *massaia* » de Titien. Celui-ci en fit sa maîtresse et en eut un fils — Pomponio — né en 1525, lorsqu'elle tomba gravement malade : c'est pour légitimer son enfant qu'il épousa la mère en novembre 1525. L'un des témoins la dit « *Zentil dabon* ». Cecilia guérit et vécut jusqu'en août 1530 : le peintre, au dire de l'envoyé du duc de Mantoue, fut inconsolable de sa perte, mais, à ce qu'assure l'Arétin, se sentit fort « gaillard » trois mois après. Pour présider à sa maison et veiller à l'éducation de ses enfants, il fit venir de Pieve sa sœur Orsola — Orsa — qu'il conserva jusqu'en 1550.

Ces enfants étaient au nombre de trois : deux fils, Pomponio et Orazio, et une fille, Lavinia. L'aîné fut destiné à l'état ecclésiastique et, dès son âge le plus tendre, Titien travaille à lui procurer des bénéfices : Federigo de Mantoue lui octroie, en 1531, le canonicat de Medole, dont il demanda, en 1538, à être débarrassé, vu qu'il ne lui rapportait rien, sinon une rente à payer à un bénéficiaire qui l'accablait de lettres et l'empêchait de travailler, mais qu'il conserva tout de même ; le pape, l'abbaye de San Pietro in Colle, à laquelle s'ajoute, en 1554, le bénéfice de San Andrea in Fabbro. Orazio fut voué à la peinture. Privés de la surveillance maternelle et peu guidés, sans doute, par un père accablé de travaux et souvent absent, ses fils semblent avoir donné à Titien, dès leur jeunesse, d'assez graves soucis. Une lettre charmante de l'Arétin reproche à Orazio, qui pouvait avoir tout au plus onze ans, ses goûts dispendieux, et à Pomponio de faire l'école buissonnière à la campagne, « au lieu de prendre des repas de grec, d'hébreu et de latin, capables de le rendre docteur aussi supérieur à ses rivaux que son père l'était à tous les peintres de l'Italie ». Orazio s'amenda et devint le collaborateur, le compagnon de voyage et l'homme d'affaires de son père : c'est lui qui allait toucher ses pensions de Milan et présidait, dans un comptoir des Zattere, à son commerce de bois. De ses œuvres, nous ne connaissons que les noms

de quelques portraits et d'une bataille entre les soldats de Barberousse et les Romains. Titien lui témoigne une sollicitude affectueuse qui contraste heureusement avec le ton habituel de ses lettres si sèches et si fiévreusement tendues vers les bénéfices et le payement de ses tableaux : lorsqu'en juin 1557, Orazio, après avoir touché la pension de Milan, voulut se rendre à Gênes, son père le met en garde contre les dangers d'une chevauchée par les chaleurs, et quand en 1559, le fils du peintre fut attaqué et blessé à Milan par le sculpteur Leone Antino, chez lequel il habitait, Titien écrit à Philippe II une lettre toute vibrante de douleur et d'indignation.

Pomponio, au contraire, se livra à des désordres graves qui lui aliénèrent l'affection paternelle. En vain, l'Arétin intervint entre le père et le fils, demandant au premier de se souvenir des sottises de sa propre jeunesse, et représentant au second combien Titien était peiné de sa conduite et combien il était coupable de dilapider par ses débordements la fortune que le peintre avait accumulée au prix de tant de labeurs. Rien n'y fit, si bien qu'en 1554 Titien demanda au duc de Mantoue de transférer à l'un de ses neveux le bénéfice de Medole, vu que Pomponio menait une vie peu conforme à son état : *non sia molto inclinato ad esser uomo di chiesa*. Il se réconcilia cependant avec lui et obtint que le bénéfice de San Andrea del Fabbro fût réservé au prodigue. Le dénuement dans lequel il vécut après la mort de Titien dont il eut vite fait de dilapider l'héritage, montre qu'il ne s'était pas corrigé. C'est sa fille Lavinia qui, à en juger d'après les admirables portraits qu'il ne se lassa pas de faire d'après elle, fut son enfant préférée : il la maria, en 1555, à Cornelio Sarcinelli de Serravalle, avec une dot de 2700 ducats, eut la joie de voir naître d'elle cinq petits-enfants, mais la douleur de la perdre dès 1562.

Autant et plus de place même que sa famille, occupèrent dans la vie de Titien ses amis, et, avant tout, le plus proche d'entre eux, l'Arétin. Comment, s'est-on souvent demandé, un homme, déshonoré par des tares aussi honteuses, a-t-il pu

devenir l'intime du grand peintre ? Cela s'explique aisément. Avant tout, nous ne l'avons pas caché, Titien lui-même n'était pas d'une impeccable délicatesse morale : son appétit de gloire et surtout d'argent était trop âpre pour qu'il pût être très scrupuleux sur les moyens de les conquérir. Puis, dès son arrivée à Venise, le condottière de lettres s'était pris d'une passion sincère pour la ville, son art et celui dont le talent lui semblait incarner le plus complètement le génie, fait d'énergie voluptueuse, de la Cité des Doges. Il se fit, à travers l'Italie et par toute l'Europe, le héraut de la gloire du Cadorin. Incessamment, il entretient ses correspondants de lui et de ses œuvres. Il lui cherche et lui trouve — pour ne parler que des plus illustres — des clients comme Charles V et le pape. Il met en œuvre toute sa diplomatie, à la fois raffinée et brutale, pour les retenir, les faire patienter, quand le peintre était en retard, et en augmenter le nombre. Il ne cesse de stimuler leur admiration et surtout leur générosité. Dès qu'un tableau est sorti des mains du peintre, il en clame l'incomparable maîtrise dans des lettres enthousiastes et des sonnets extasiés : ce sont de véritables articles de critique, détaillés et souvent pénétrants, qu'il leur consacre. *L'Annonciation* offerte à Isabelle de Portugal, perdue aujourd'hui, revit dans le panégyrique de l'ami : nous voyons les rayons éblouissants du Paradis, la guirlande d'anges juchée sur les nuées candides, le Saint-Esprit battant des ailes et l'ange Gabriel, aux joues « à la tremblante mollesse », à la tête inclinée, aux yeux baissés, aux cheveux disposés en anneaux tremblants. Il commente, de la même plume emphatique, le portrait d'Isabelle elle-même, ceux de Charles V, de l'ambassadeur Varjas, de l'amie de Don Diego de Mendozza et de tant d'autres. Sans doute, ces « réclames » ne sont pas gratuites, et il y a entre le peintre et le pamphlétaire un échange ininterrompu d'articles et de toiles que celui-ci garde pour lui ou dont il se sert pour provoquer des dons et des pensions. Mais l'Arétin, incontestablement, aime et sent l'art de Titien. S'il est mauvais peintre, il est artiste. Et plus encore que les

paraphrases, toujours un peu pédantes, des toiles de Titien, le prouve la lettre célèbre où il évoque aux yeux de l'ami absent, avec des mots qui vraiment peignent, l'admirable spectacle de la Venise vespérale, avec ce ciel où s'accumulent les nuées menaçantes, où flambent les rouges, où alternent les verts d'azur et les azurs verts et où, mariant les tons discordants, palpite l'atmosphère, ici pure et vive, et là, trouble et blafarde...

De plus, le maître-chanteur, si cyniquement insolent ou si bassement flagorneur envers ses victimes, semble avoir été, pour le petit cercle de ses amis, bienveillant, serviable, dévoué et affectueux. Peu de mois après son arrivée à Venise, il avait su se ménager, grâce à ses rapines, une existence somptueuse à laquelle il faisait libéralement participer ses amis. Il avait paré magnifiquement — de dons extorqués ou bénévolement offerts — le palais Bollani sur le Grand Canal et le palais sur la Riva del Carbone qu'il habita. Festins et orgies s'y succédaient sans relâche dont Titien et Sansovino — constituant, avec l'amphitryon, le fameux triumvirat — étaient les hôtes les plus assidus, et auxquels venaient se joindre le graveur Anichini, le libraire-architecte Marcolino Spira, le littérateur Serlio et d'autres. Innombrables sont les billets conviant Titien à quelque souper où étaient servis la plus rare venaison et les fruits les plus succulents, où les « Arétines » — la Zaffeta, la Sandella, Mercetta dell'Oro, Margherita Pocofila — apportaient le luxe royal de leurs atours et la séduction pimentée de leurs appas, et les chanteuses les plus célèbres, comme la Franceschina, les sortilèges plus nobles de leur talent. Tout ce qu'il y avait de sensuel dans le tempérament artistique de Titien devait vibrer et s'épanouir dans ce cadre où tout conviait à la volupté.

Et, au sortir de ces magnifiques ripailles, le peintre s'en retournait dans le modeste logis que, depuis qu'en 1530 il avait quitté la maison que l'État lui avait concédée à San Samuele, il occupait à Biri Grande, dans la paroisse de San Casciano, à l'ex-

trémité nord de Venise, en face de Murano (1). Il avait trouvé là plus d'espace, plus d'air et de lumière. Il avait un vaste atelier au premier et un jardin dont un grand arbre, immortalisé dans *Saint Pierre Martyr*, faisait le principal ornement. Ce jardin donnait sur la mer et, par les temps clairs, le peintre, tout en humant la brise marine, pouvait apercevoir, à l'extrémité de l'horizon, la ligne indéterminée de ces Dolomites dont l'ombre avait abrité son enfance et vers lesquels retournaient toujours les nostalgies de sa maturité.

C'est là que Titien enfantait, d'un effort jamais lassé, le peuple de ses chefs-d'œuvre. C'est là que l'avait touché l'aile ardente de la gloire et qu'il avait savouré l'encens que princes, empereurs, papes et poètes-rois, comme l'Arioste, prodiguaient à son génie. C'est là qu'il avait vu naître et grandir la réputation de Pordenone qui, après avoir menacé, pendant un instant, de l'éclipser, avait été, en 1539, brutalement fauché par la mort. C'est de là qu'il s'embarquait pour les voyages qui, sans compter les célèbres randonnées de Rome et d'Augsbourg, l'amenaient à Ferrare, à Mantoue, à Conegliano, à Zoppé, à Bologne, à Brescia, à Milan, à Serravalle, à Ceneda, et, surtout, presque tous les ans, pendant quelques jours au moins, à Pieve di Cadore. C'est de là qu'il combinait ses spéculations commerciales : achat de moutons et de terrains, fourniture de blés et prêts d'argent à Pieve, commerce de bois. C'est là enfin que, pour se reposer de tant de labeurs, il recevait parfois, avec une simplicité cossue, quelques amis choisis. Une lettre charmante du grammairien Prianescese nous fait assister à l'une de ces agapes... Les convives sont, en dehors du maître de la maison et de l'étranger, Sansovino, l'Arétin et Jacopo Nadi. Le soir vient de tomber. Les escadrilles de gondolettes se posent sur la mer chatoyante, comme des hirondelles. Les belles s'y prélassent et des concerts d'instruments et de voix font vibrer les

(1) L'acte de mariage de Titien le montre logé au quartier San Polo, dans une maison appartenant à la famille du patricien Tron. Jusqu'à la découverte de cet acte, on croyait que Titien n'avait habité qu'à San Samuele et à Biri Grande. Peut-être avait-il, en dehors de son appartement officiel, un logis pour Cecilia et son enfant.

airs. Sur la table hospitalière fument les viandes et embaument les fruits. Une discussion sur la langue toscane, où s'échauffe la verve de l'Arétin, vient épicer le repas... On aime, au sortir du récit de la vie de Titien, si riche en labeurs, si agitée de voyages, si lourde d'âpres convoitises, s'arrêter sur ce tableau idyllique où, parmi les ors du couchant, les chuchotements des flots, les musiques et les éclats de voix amies, le grand peintre se détend et s'abandonne...



Portrait de François Ier.



CHAPITRE II

L'ŒUVRE — LES CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Telle fut la vie de Titien durant sa longue maturité, vie riche, pleine, mouvementée, chatoyante, où les palais d'Augsbourg et les ruines vénérables de Rome se mêlent aux campaniles de Venise et aux cîmes alpestres, où se coudoient empereurs, papes, princes, courtisans, écrivains et artistes, où le peintre déploie la plus magnifique énergie, la plus inlassable ténacité, la plus souple adresse.

Mais c'est l'œuvre qui explique cette vie, qui en fait le sens, le contenu et la splendeur, œuvre si riche que, malgré tout ce que le temps nous en a ravi, nous nous sentons impuissants à l'embrasser, œuvre si diverse qu'il faut, pour l'étudier, la subdiviser en genres, au risque de blesser la chronologie. Cependant, dans toutes les toiles innombrables qui sortent de l'atelier de Biri Grande pour aller à Rome, à Madrid, à Londres, à Ancone, à Brescia ou pour rester à Venise, que ce soient des tableaux d'autels, des « poésies », des *nude*, des tableaux d'histoire ou des portraits, un idéal, un style nouveau s'inaugure. Titien se détache de Giorgione. Sans doute, il ne répudie aucun des enseignements du maître des nostalgiques rêves printaniers. Mais, nous l'avons vu, dès les tableaux de sa jeunesse, au chant de Giorgione, si intense, si profond, mais d'une grâce éternellement juvénile, Titien ajoute une note qui lui est particulière. Il est, avons-nous dit, plus viril que son maître, plus épris des réalités terrestres, plus voluptueux qu'amoureux, plus éner-

gique que tendre, plus massif que gracile. A mesure qu'il prend conscience de lui-même, ces traits se confirment et s'accentuent. Ses toiles s'élargissent, s'amplifient et se peuplent de grands corps héroïques. Ces corps, il les anime d'un ardent souffle de vie. Il leur imprime un mouvement frénétique. Ils se dressent, se tordent, s'envolent et dansent. Ils agissent et pâtissent, au lieu de contempler et de rêver. Nous sommes loin des Saints et des Saintes immobiles de Giambellini, des idylles de Palma, des songes lyriques de Giorgione. Titien n'est plus le peintre de la vie heureuse, de la beauté jouissant calmement d'elle-même. Il ne représente plus des états permanents et tempérés. Il incarne les moments de crise où l'âme humaine se soulève en tempête, où ses énergies éclatent en cris stridents, où s'échappe d'elle, en flots irrésistibles, tout ce qu'elle recèle de sève surabondante, d'instincts véhéments, de vitalité magnifique. Le symbole de l'art de Giambellini est le lac aux eaux dormantes où se mirent les Vierges-enfants ; celui de l'art de Giorgione, la source, jaillie du cœur de la montagne et de la forêt, autour de laquelle jouent les nymphes et les divins adolescents ; celui de l'art de Titien, la mer haletante et innombrable, éternellement agitée et tumultueuse. En d'autres termes, de l'idylle, Titien va à l'épopée et au drame.

Et sa technique, elle aussi, elle surtout, devient épique et dramatique. Nous voyons comme ruisseler sur ses toiles de larges coulées de couleur appliquées par une brosse toute-puissante. Ces couleurs, il leur donne leur maximum de scintillation. Et il choisit, parmi elles, les plus vibrantes et les plus fiévreuses, avant tout ce rouge qui crie et s'échevelle, vers lequel semble aboutir tout le drame du prisme, image du sang et du ciel expirant ; les bleus denses et profonds, image des mers méridionales ; les verts haletants et animateurs, image de la forêt ; et les jaunes enfin, fastueux et magnifiques, image du soleil, des blés mûrs et de l'or. Ces couleurs, il les associe, les marie, les oppose, les nuance avec la plus souveraine maîtrise. Il les fait vibrer sous la lumière, s'atténuer dans les demi-jours,

expirer dans les ténèbres. Ce sont elles — leur plain-chant, leurs fugues, leurs vocalises, leurs diminuendo et leurs crescendo qui le passionnent. Elles ne sont plus destinées seulement à faire vivre, dans l'espace, des formes. Elles ont une vie indépendante et supérieure. Elles valent, avant tout, par leur masse, par leur intensité, par le chant éclatant de leur ton local : ce sont des voix qui s'unissent en duos, en quatuors, en chœurs, mais qui nous captivent, même dans leur union, par leur étendue, leur force et la beauté du timbre qui leur est propre.

Lorsque l'inspiration et la technique, le drame et son expression, le mouvement et la couleur coïncident, Titien atteint les plus hauts sommets de l'art. Parfois, nous le verrons, l'accord n'est pas parfait. Dans certaines de ses toiles, ou du moins, dans certaines parties de ses tableaux, le drame reste extérieur et superficiel, les mouvements manquent de naturel et frisent le théâtral. Dans d'autres, la couleur l'emporte sur le drame ou, du moins, elle constitue comme un drame à part, juxtaposé au premier. Les personnages évoqués par l'artiste ne semblent là que pour permettre aux tons de vibrer, de chanter, de s'accorder ou de s'entre-choquer. La couleur ne paraît pas jaillir du cœur profond des choses et des êtres, sans laquelle il est impossible de les concevoir, mais elle est comme un vêtement qu'un costumier prestigieux jette sur des mannequins pour jouir du chatoiement des soies et des velours.

Mais, en tout cas, masse, mouvement, drame : ce sont là les dominantes du style de la maturité de Titien. Sans doute, il n'y a pas, entre ce style nouveau et le style de sa jeunesse, un écart brusque et rigoureux. Il ne se voue pas exclusivement aux toiles où éclatent la force et l'énergie. Il ne renonce pas sans retour aux modulations douces. Nous le voyons, en pleine maturité, peindre des *Sacre Conversazione* qui, comme inspiration, sont encore proches de Bellini et de Palma. Et surtout, même dans les toiles les plus caractéristiques de sa manière nouvelle, il reste fidèle à la grâce qu'il doit à l'enseignement

et à l'exemple de Giorgione. Dans ses chefs-d'œuvre, cette grâce tempère l'excès de force vers lequel incline son tempérament. Ses corps les plus héroïquement dressés obéissent aux divins canons de l'eurythmie. La beauté suprême qu'il incarne est, comme toute beauté vraie, une synthèse de la grâce et du sublime. Là, où il s'élève le plus haut, il marie, dans une harmonie inimitable, le mystérieux sourire de Giorgione à la fougue surhumaine et désespérée de Michel-Ange.





CHAPITRE III

LES TABLEAUX DE SAINTETÉ

C'est dans l'*Assunta* que se révèle la nouvelle manière de Titien. Aujourd'hui encore, lorsque, pour la première fois, nous nous trouvons devant l'immense toile, haute de 6 m. 90 et large de 3 m. 60, nous restons stupéfaits, comme durent l'être les Vénitiens qui la virent exposée, le 20 mars 1518, dans l'église des Frari.

Puissance surhumaine — mouvement prodigieux — orchestre wagnérien — opéra — décor : tels sont les premiers mots dans lesquels, confusément, se formule notre impression. Cela est trop grand, trop riche, cela nous accable, nous écrase, nous abasourdit : ce sont des trompettes, des tubas, des saxophones dans un fortissimo ininterrompu. Puis, nous parcourons le tableau en détail. Trois mondes s'y superposent, comme dans nos Mystères : en bas, les apôtres voyant s'envoler la Vierge ; au centre, la Vierge elle-même parmi une guirlande d'anges ; en haut, Dieu le Père, planant. Et, dans cette seconde vision, notre admiration n'est pas entière. Nous trouvons le premier et le second plan trop rapprochés, les corps des apôtres trop grands et leurs mouvements théâtraux. Nous n'aimons pas, au milieu de tant de grandiloquence, la gentillesse de ce peton d'ange qui touche la tête d'un apôtre. La Madone nous semble plantureuse et lourde, sa robe massive, comme métallique, et d'un rouge trop cru. Nous ne comprenons pas ce Dieu le Père qui, avec son manteau éployé et son absence de corps, res-

semble à une chauve-souris. Cependant nous nous disons que ce tableau n'a pas été fait pour être vu de si près, de plain-pied, dans un musée, mais pour être suspendu au-dessus du maître-autel des Frari, pour être vu d'en bas, de loin, dans le grand recul de l'immense nef (1). Et nous allons aux Frari et nous le replaçons par la pensée là où il fut pendant des siècles, et où on aurait dû le laisser. Puis, nous revenons à l'Académie, nous prenons le plus de recul possible du côté de la salle des primitifs, et c'est alors seulement que le chef-d'œuvre se révèle à nous. Les apôtres ne nous paraissent plus trop grands ni leurs mouvements peu naturels. Nous nous identifions avec ces âmes primitives et fougueuses, nous partageons leur émoi et nous nous expliquons la véhémence par quoi ils l'expriment. Tout à l'heure elle était là, parmi eux, la Vierge-mère, et ses pieds robustes foulaient le sol. Et tout à coup, le ciel s'est entr'ouvert, un chœur d'anges s'est mis à tournoyer et à chanter et, lentement, la Sainte s'est envolée parmi les ors et les alléluias. Ils croient encore la toucher et la nuée qui l'a emportée est si proche, en effet, que Saint André l'effleure de sa main.

Avec quel art incomparable Titien a rendu la stupeur, l'élan d'amour, la ferveur d'extase des compagnons de la Vierge ! Regardez ce Saint Jean, ce corps dressé, ce col tendu, ces yeux illuminés, cette main posée sur la poitrine en un si beau geste d'enthousiasme sacré, et, lui faisant contre poids, comme masse et comme tache, ce Saint André, qu'un irrésistible mouvement jette en avant et dont les bras étendus semblent monter avec l'envolée. Et, à côté de ces jeunes hommes dont l'émotion ébranle si profondément les âmes de feu, regardez les deux vieillards. Leur émoi est peut-être plus touchant encore. L'un, celui de gauche, va se prosterner, et tout son grand corps, chargé d'ans, et son visage vénérable, encadré par une longue barbe blanche, sont humble adoration : il n'a vécu que pour voir le

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, l'*Assunta* a été replacée aux Frari. N'étant pas retourné à Venise, je ne puis juger si ce déplacement a été aussi favorable au tableau que je l'ai prévu ici.



Phot. Anderson, Rome

L'ASSUNTA
(Église des Frari, Venise)

miracle, et désormais, il peut fermer ses yeux las. L'autre, Saint Pierre, était tombé à genoux, puis, comme entraîné par le vol, il tente de se relever, tout en ne détachant pas son regard de l'apparition. Et autour de ces protagonistes, des mains qui se joignent, des bras qui se tordent, des cous qui se lèvent, des torses qui se précipitent en avant. Jamais l'irrésistible contagion musculaire, suscitée, en des spectateurs sensibles, par un grand spectacle mouvementé, n'a été rendue avec une si dramatique puissance.

Quant à la Madone, plus on la regarde, plus on se réconcilie avec ce qui, tout d'abord, nous a choqué en elle. Elle reste lourde et massive, en dépit des brises célestes qui gonflent son manteau et cassent sa robe en plis profonds, en dépit de la ronde tumultueuse des anges qui l'enlacent. Mais Titien l'a voulue ainsi. Ce n'est pas une créature de rêve, ténue et diaphane. C'est une créature de la terre, une simple et une humble, sur laquelle a fondu un bonheur incompréhensible et immérité. Elle ne s'est pas envolée d'elle-même, emportée par l'invincible élan de son rêve intérieur. Elle a été ravie à la terre par une nuée miraculeuse, et son visage, levé vers le Père, resplendit de la même surprise extatique que les visages des apôtres suivant son vol.

Et avec sa gravité massive, la légèreté tumultueuse et l'alacrité enfantine du chœur des anges forment le plus heureux contraste. Ici, le dramaturge redevient idyllique et le maître du sublime demeure le souverain de la grâce. Rien de plus exquis que cette guirlande flottante de petits corps potelés, les uns dressés debout, les autres nageant dans la nue, d'autres la soutenant ou se cachant dans la robe de la Madone ; les uns, les bras triomphalement levés, les autres, les mains pieusement jointes, d'autres brandissant des tambours, tous, exultant de félicité et ravis de béatitude. Qui pourrait oublier, après les avoir vus une fois, les deux têtes bouclées, resplendissant d'une beauté surhumaine, qui émergent de la masse des anges de droite, et plongent dans l'or du ciel ?

Une nuée à droite, des têtes d'anges superposés à gauche, nous mènent dans le dernier ciel où un grand ange tend à Dieu le Père, à la noble tête de vieillard vénitien, l'agrafe qui couronnera la Vierge. On le voit, l'immense toile est animée tout entière d'un mouvement extraordinaire : avec les apôtres, nous tendons vers la Sainte ; avec la Sainte et les Anges, nous aspirons vers l'empyrée : c'est vraiment une élévation, une ascension, une assomption.

Et ce mouvement et cette tension sont multipliés indéfiniment par le drame de la couleur. Jamais encore l'orchestre de Titien n'avait été aussi puissant. Avant tout, nous sommes frappés par les rouges : le tableau tout entier semble plongé dans les flammes qui se tordent et nous emportent dans leurs ailes. Dans les trois plans, les protagonistes brûlent : le manteau de Dieu le Père, la robe de la Vierge, les vêtements de Saint Jean et de Saint André clament, dans un prodigieux crescendo, l'émoi dont leurs âmes sont embrasées. Mais ces rouges s'atténuent au vert du manteau de l'ange planant près de Dieu, au bleu profond du manteau de la Vierge, au vert du manteau du vieillard de gauche et du voisin de Saint André et surtout aux ors qui tombent du ciel en nappes ambrées et se condensent dans les corps des anges.

Et la lumière accompagne et intensifie encore le drame du mouvement et de la couleur. Tragiquement opaque au premier plan, avec des clairs seulement sur la manche du vieillard de gauche et sur sa barbe ; crépusculaire dans le pan du ciel qui sépare la terre de la grande nuée, elle s'éclaire et sourit dans les corps des anges, pour chanter à pleine voix dans le dernier ciel, où se dresse la Sainte et plane Dieu le Père. Expression, mouvement, couleur, lumière, tout, dans cette œuvre extraordinaire, est à l'unisson. Nous comprenons que Dolce ait pu écrire qu'en elle se trouvaient réunies la grandeur et la puissance de Michel-Ange, la délicatesse et la grâce de Raphaël et le vrai coloris de la nature. Il y a certainement, dans les grands corps des apôtres et leurs gestes, un souffle et un élan qui les apparentent

aux corps héroïques que Michel-Ange a modelés dans la Sixtine. Rien ne nous prouve que Titien ait connu des reproductions de l'œuvre immortelle du grand Désespéré. Mais, impérieusement, son souvenir nous hante devant l'*Assunta*, qui nous apparaît comme une synthèse du sublime de Michel-Ange et de la grâce de Giorgione, comme l'harmonie atteinte du style pictural de Venise et du style sculptural de Florence.

C'est ce style, mariant la grandeur, la puissance, l'effet des masses violemment agitées à la sensuelle et voluptueuse beauté, qui désormais est la marque définitive des œuvres de Titien. Il se révèle déjà dans l'*Annonciation* de Trévise, contemporaine de l'*Assunta*, par la véhémence avec laquelle est comme projeté, au-devant de la Vierge agenouillée, l'ange porteur de la grande nouvelle. Il est plus reconnaissable encore dans le tableau de *San Domenico* d'Ancone (1520), où, vers la Vierge, assise sur une nuée, avec, dans les bras, le Christ, parmi des anges lui tendant des couronnes, regardent Saint François et surtout Saint Blaise, montrant au donateur l'apparition miraculeuse d'une main si tremblante, d'une poussée en avant de tout son corps si véhémente, que nous nous demandons si Titien n'a pas dépassé ici la mesure et frisé le mélodrame.

Et il éclate, ce grand style, dans la fameuse *Résurrection* de Brescia (1522), où Titien, sur l'instigation, sans doute, du donateur, nous a donné comme des échantillons de son talent multiforme. La *Résurrection* de Brescia est un polyptyque, divisé, comme ceux des primitifs, en plusieurs compartiments. Dans les deux volets supérieurs, l'ange Annonciateur et la Vierge ; dans les deux volets inférieurs, le donateur Averaldo, Saint Nazzaro et Saint Celso d'une part, Saint Sébastien de l'autre, se faisant face ; dans le panneau central, le Christ ressuscitant aux yeux stupéfaits des deux soldats commis à la garde de son tombeau. Il ne saurait évidemment y avoir d'unité dans cette vaste composition. Si Averaldo et les Saints participent à l'action centrale, l'ange, la Vierge et surtout Saint Sébastien sont en marge du drame et constituent des épisodes dont chacun prétend

à l'attention du spectateur. Et, cependant, il y a un lien entre ces personnages si divers. C'est que chacun d'entre eux exprime un mouvement intense de l'âme et l'exprime avec fougue et véhémence. Avec quelle alacrité juvénile l'ange Annonciateur, l'un des plus beaux que Titien ait peints, ne déroule-t-il pas sa banderole ! Avec quelle humilité profonde la Madone, dont le visage rappelle celui de la *Salomé* du Palais Doria, n'incline-t-elle pas sa tête et ne pose-t-elle pas sa main sur sa poitrine ! Avec quelle ferveur le donateur agenouillé ne regarde-t-il pas vers le miracle !

Mais c'est surtout dans le Christ et le Saint Sébastien que se révèle vraiment la vision nouvelle du peintre. Nous nous rappelons la mollesse féminine du consolateur de Madeleine et le mélancolique abandon du Christ au Denier. Que nous sommes loin de ces effigies nostalgiques ! Jésus s'est transmué comme, dans l'*Assunta*, s'était transformée la Vierge. Il est nu et ceint seulement aux reins d'un linge que la brise céleste agite autour de son corps comme une voile. Ce corps s'est fortifié et virilisé ; des muscles apparents gonflent ses jambes et ses bras. Ce n'est plus le doux patient qui subit, sans protester, l'inoubliable injustice. C'est un athlète qui prend plaisir à jouir de sa force. Il n'a pas été ravi à la terre, comme l'*Assunta*, par une puissance supérieure à laquelle il s'est prêté. C'est la surabondance de sa vie qui a soulevé la pierre tombale, c'est à grands bonds qu'il a gravi l'atmosphère, et, enivré de l'existence reconquise, il exécute dans l'éther comme une danse sacrée, en brandissant au-dessus de sa tête, tel un drapeau, une banderole que fait flotter le vent. C'est là le Christ nouveau que Titien ne se lassera pas de reproduire, le Christ, non plus vaincu par la vilenie des hommes et par la tendresse de son âme compatissante, mais le Christ triomphateur, le héros couronné de roses, étalant à la lumière la large poitrine et le torse puissant d'un Apollon ou d'un Bacchus.

Et tout autant que le Christ, plus peut-être encore que lui, le Saint Sébastien recèle d'énergie latente, se rapproche des Dieux

antiques, et semble modelé par la main titanesque de Michel-Ange. C'est un athlète aussi, mais un athlète à l'agonie. Si son bras droit n'était pas suspendu par des liens solides, nous verrions s'effondrer sa gigantesque stature : sa tête s'enfonce entre ses épaules et ses genoux et ses jambes vacillent. Avec une science fière d'elle-même, Titien a écrit le jeu des muscles, tout à l'heure gonflés, se débandant, des ressorts organiques se détendant : c'est l'académie la plus savante et la plus impressionnante que nous ait léguée Venise. Sans doute, l'impression que nous laisse cette œuvre est moins franche que celle que nous donne l'*Assunta.* Mais je ne crois pas que l'on doive dire, avec Gronau, que ce tableau n'est pas titianesque. Il était naturel, il était nécessaire que Titien se mesurât avec les problèmes qu'il a abordés ici. Puisque maintenant son génie l'incitait à représenter les crises les plus violentes et les drames les plus pathétiques, il fallait qu'il apprît à représenter aussi bien les corps exultant d'allégresse que les corps convulsés par les suprêmes douleurs.

Ce goût de la grandeur et de la puissance trouve naturellement à se dépenser dans la fresque du *Saint Christophe* (1523) dont les proportions gigantesques contrastent d'une façon touchante avec la gracilité de l'enfant qui chevauche son cou, et s'avère encore, bien qu'à un degré moindre, dans la *Vierge avec les six Saints* de la Pinacothèque du Vatican (1523). L'atmosphère de ce panneau est plus calme et plus sereine : la force qui s'y déploie reste maîtresse d'elle-même et n'éclate pas en cris et en mouvements violents. Au milieu d'une lourde nuée est assise une Madone jeune, parente de celle d'Ancône, sur les genoux de qui s'étire un Bambino, cependant qu'à gauche et à droite jouent, dans les volutes des nuages, deux anges : des rais de lumière, émanant d'une colombe qui a été retranchée du tableau, éclairent le front de la Vierge et les corps des enfants, et une autre source lumineuse incruste d'or la partie droite du nuage. Au bas, accotés contre un mur, se tiennent six personnages : Sainte Catherine, Saint Nicolas, Saint Pierre, Saint

François, Saint Antoine et Saint Sébastien, divisés en trois groupes : la jeune femme et les deux vieillards — les deux frères — et Saint Sébastien. Ils ne participent pas tous à l'action : Sainte Catherine a les yeux baissés, Saint Pierre fixe le livre que tient Saint Nicolas et Saint Sébastien est tourné vers le spectateur. Seuls, Saint Nicolas et les deux moines regardent la vision. Il n'y a donc pas là, comme dans l'*Assunta*, un grand unisson de ferveur extatique. Le drame réside tout entier dans le jeu des formes et des couleurs, dans le contraste entre le grand corps de Saint Nicolas, si héroïquement dressé, et les contours graciles de la jeune femme et de l'adolescent, entre les tons éteints du mur et les timbres éclatants des surplis des vieillards sur lesquels chantent les ors, les bleus, les rouges, les violets et les jaunes clairs, qu'assourdissent les bruns des frocs et auxquels s'unissent les gris d'argent du splendide nu de Saint Sébastien. C'est ce nu qui, de tout temps, a fait l'admiration des spectateurs. En le voyant, Pordenone s'écria que Titien l'avait peint, non avec des couleurs, mais avec de la chair, et Vasari, tout en regrettant que le peintre n'ait pas idéalisé le torse et les jambes, reconnaît que c'est la vie même qui y palpite. Et c'est la fleur de vie, en effet, enivrante à force d'être réelle, qu'embaume ce corps juvénile, aux chairs un peu molles et féminines, sur lequel se pourchassent, dans une lutte si savante, que Vasari n'a pas comprise et où il aurait pu trouver l'idéalisation et l'ennoblissement de la nature qu'il exigeait d'une peinture, les clairs et les sombres.

Faut-il rapprocher des tableaux du Vatican et d'Ancône, l'*Assomption* de Vérone ? Bien que des dates très postérieures aient été proposées — Crowe et Cavalcaselle la placent en 1543-1544 — je suis porté à le croire, comme Gronau et Fischel. Cette belle toile est, elle aussi, divisée en deux plans : le ciel et la terre. Dans le ciel, emportée par un lourd nuage gris qui s'éclaircit, à mesure qu'il monte, jusqu'à n'être plus, en haut, que de l'or liquide, plane une Madone jeune, les mains jointes, les yeux dirigés vers la terre, enveloppée dans un manteau bleu

foncé qu'encadrent, aux extrémités du tableau, des têtes d'anges. Sur la terre, autour du sarcophage, sont groupés onze personnages. Tous, comme les Saints de l'*Assunta*, communient dans une même surprise extatique. Les uns — à gauche, au milieu et à l'extrême droite — ont la tête levée vers la vision ; deux autres, à droite, fouillent de leurs yeux stupéfaits le sarcophage vide ; au centre, un magnifique vieillard, aux cheveux et au manteau pleinement éclairés, a l'avant-corps courbé sur le rebord du sarcophage et regarde éperdument. Il y a, dans ce tableau, plus d'émotion que dans le précédent, mais moins de frénésie que dans l'*Assunta*. Et il y a aussi un chant plus grave des couleurs dont les dominantes sont des jaunes — chauds dans le vêtement du magnifique Saint de gauche, plus froids dans ceux du vieillard et du jeune homme de droite — et des bruns noirs — qui ont fait rapprocher par Crowe et Cavalcaselle l'*Assomption* de l'*Ecce Homo* de Vienne — s'harmonisant avec les gris jaunâtres du sarcophage.

Et voici venir la *Mise au Tombeau* du Louvre (1523-1525), l'un des tableaux les plus parfaits de Titien, l'un de ceux où sa fougue se tempère le plus heureusement de grâce, où l'émotion, tout en atteignant au tragique, est dénuée de toute véhémence théâtrale, où les formes, tout en conservant toute leur valeur expressive, répugnent à toute contorsion violente. Avant tout, nous sommes frappés par l'équilibre savant qui préside à la disposition des masses. Le groupe central est formé par quatre personnages : les trois Saints et le divin cadavre. Une ligne infiniment douce à l'œil s'élève mollement du sol, le long du corps penché de Saint Joseph d'Arimathie jusqu'au sommet des cheveux de Saint Jean, pour redescendre plus brusquement vers la terre le long du dos de Saint Nicodème. A gauche, comme surajoutées à ce groupe, la Madone et Madeleine, dressées, elles aussi, en pyramide ; à droite, faisant contrepoids, un massif d'arbres, parallèle à la ligne formée par la tête des femmes. Comme expression, celle de la Mère est peu lisible : elle semble devenue insensible à force de souffrir. Madeleine

la retient de ses bras robustes et regarde avec une douleur farouche le tragique spectacle : tout en elle dit l'impuissante exaspération devant l'imbécile cruauté du destin. Puis c'est Saint Joseph d'Arimathie qui, d'un mouvement infiniment tendre, soutient les jambes du Seigneur et dont le mâle visage hâlé de pêcheur vénitien est imprégné de compassion ardente. La main du Christ, qui semble encore bénir, c'est le disciple bien-aimé qui a la faveur de la tenir, un Saint Jean d'une beauté désespérée, rappelant les troublantes effigies des adolescents de Giorgione. Saint Nicodème enfin, dont nous n'apercevons pas la face, aidé de Saint Jean, porte l'avant-corps. La tête du Christ est tout à fait dans l'ombre, et cela est d'un symbolisme peut-être inconscient, mais profond. Ce n'est pas la tête, siège de l'âme, qui a souffert : la grande âme, doublement immortelle, comme divine et comme humaine, n'a jamais été atteinte. C'est le corps périssable et douloureux qu'il a revêtu pour sauver les hommes qui, seul, a pâti. Aussi est-ce lui qui est au premier plan du tableau et qui en est aussi la partie la plus claire. C'est sur lui, sur son ventre, ses jambes, sa main et le suaire, que se concentre la lumière jaillie de derrière les arbres, c'est sa blancheur ivoirine qu'elle oppose au bleu et au jaune des manteaux de la Vierge et de Madeleine, au vert profond du vêtement de Joseph, au carmin de la veste de Jean, au rose foncé de la robe de Madeleine et du manteau de Nicodème, rehaussé par le vert clair de l'écharpe tachetée qu'il porte autour du cou et au vert brun de la doublure du manteau.

Le drame de la couleur et de la lumière accompagne donc le drame des masses et des physionomies et l'intensifie. Mais ce n'est pas assez dire. Le drame de la couleur et de la lumière n'accompagne pas seulement, n'intensifie pas seulement le drame des masses et des physionomies, mais il le domine, ou, du moins, il constitue, à lui tout seul, un drame plus captivant que tout le reste. A envisager les couleurs dans la *Mise au Tombeau* par rapport au sujet, l'on pourrait émettre des doutes. La fanfare des rouges sur le manteau de Nicodème,



LA MISE AU TOMBEAU
(Musée du Louvre, Paris)

le chant du vert sur celui de Joseph d'Arimathie ne sont-ils pas trop éclatants pour ce concert funèbre ? Des tons plus sombres, plus graves, ne conviendraient-ils pas mieux à cette tragédie ? Mais ce n'est pas par rapport au sujet qu'il convient d'envisager les toiles des Vénitiens, les toiles de Titien. Chez eux, lumière et couleur ne sont pas subordonnées à l'expression des physionomies. Elles vivent, en effet, d'une vie à part et supérieure, semblables à cet orchestre du drame lyrique moderne qui, insatisfait de n'être que l'illustration instrumentale des paroles chantées, exprime des sentiments autres et plus profonds que ces paroles. Tandis que les primitifs s'appliquent, avant tout, à l'expression, les Florentins, avant tout, à la forme, les Vénitiens sont, avant tout, préoccupés de la couleur. C'est leur mode d'expression naturel et nécessaire. C'est en couleurs qu'ils esquissent leurs tableaux, c'est en couleurs qu'ils les pensent. Et dans des chefs-d'œuvre comme celui que nous analysons, cette prééminence de la couleur, cette indépendance de la couleur par rapport aux formes et aux sentiments, ne constitue pas un désaccord, mais une harmonie autre que, par exemple, celle des Florentins, moins intellectuelle, plus sensuelle, mais plus conforme peut-être à l'intime génie de la peinture.

Aucun problème de ce genre n'est soulevé par la *Madone de la Famille Pesaro* à laquelle Titien travailla de 1519 à 1526 : tout y est harmonie, à l'unisson, et cependant d'une extraordinaire originalité. A la regarder, on mesure vraiment le chemin parcouru par Titien. Que nous sommes loin des Vivarini, des Bellini, des premières conceptions de Titien lui-même ! Qu'est devenue la composition rigide des *ancone*, la raideur hiératique des Madones, debout, avec le Bambino, au milieu d'un panneau, avec, à droite et à gauche, sentinelles immobiles, deux ou quatre Saints ? Ici, quel mouvement extraordinaire ! Comme tout remue, s'agite, flotte, coule, vibre, tangue ! Comme le spectateur est secoué, entraîné, soulevé par un roulis tout-puissant !... Comme fond de décor, un arc sou-

tenu par une colonnade corinthienne. A l'intérieur de ce décor, se dressent, face au ciel où courent des nuages, deux hautes colonnes parallèles que notre œil prolonge indéfiniment et dont un lourd nuage, accroché au haut des faîtes et chevauché par des angelots, rompt la rigidité. Au pied de l'une d'entre elles, à l'extrémité droite, la Vierge est assise, sur un piédestal d'où des marches descendent vers le sol, la tête penchée en avant et la robe cassée en plis profonds, comme par un coup de vent, avec, debout sur ses genoux, le Bambino tenant de sa droite le linge blanc qui, d'un côté, couvre la tête de sa mère et la sienne, tel un toit de tente, et, de l'autre, tombe en cascade sur sa robe. C'est elle et l'enfant qui constituent, comme masse et comme tache, le centre du tableau, un centre placé — et c'est là la gageure — non pas au milieu, mais dans un coin de droite de la toile. C'est vers elle que monte la ligne de gauche : Jacopo Pesaro, le Turc au turban, le chevalier brandissant le drapeau, le manteau, le vêtement, la belle tête chenue de Saint Pierre assis au pied de la colonne de gauche, un livre ouvert à la main, et c'est d'elle que descend la ligne de droite : Saint Antoine avec le beau mouvement d'adoration de son bras et, agenouillés, les cinq membres de la famille du donateur. Rien de plus délectable à l'œil que l'équilibre entre les deux lignes indéterminées et flottantes et la dure perpendiculaire des colonnes ! Rien de plus réussi que le contraste entre le corps potelé du Bambino, la tête au magnifique ovale, encadrée des épais bandeaux noirs, de la Vierge, et le chef vénérable de Saint Pierre aux boucles et à la barbe blanches, et la face ascétique et extatique de Saint Antoine. Rien de plus éblouissant que l'harmonie des blancs, des rouges, des bleus et des jaunes : le Bambino, la tête et le linge de la Madone, — le manteau de Benedetto Pesaro, — le vêtement de Saint Pierre et la robe de la Vierge, — et enfin le drapeau et le splendide manteau de Saint Pierre ! Et rien de plus exquis enfin que cette tête de jeune garçon, agenouillé parmi les donateurs, qui, oubliant la pose, regarde le spectateur de ses grands yeux étonnés. Tout

dans ce tableau respire la joie, tout y témoigne de la maîtrise d'un grand artiste qui a réalisé pleinement son dessein. Sans doute, ce qu'il y a de théâtral dans le génie de Titien éclate ici. C'est un décor éblouissant qui, avec ces architectures somptueuses, ce drapeau qui claque au vent, ce turban qui se mire dans une armure, ces brocarts qui chatoient, ces angelots qui courent, amuse les yeux plutôt qu'il ne parle à l'âme. Mais ces grands tableaux d'autel ne sont-ils pas destinés précisément à décorer les églises ? Ils ne conviendraient pas, sans doute, aux mystiques ténèbres de nos cathédrales du Nord. Mais ils s'adaptent parfaitement à ces églises de Venise dont un grand nombre ressemblent à des théâtres et dont les claires parois appellent des toiles lumineuses. Et ce qui le prouve, c'est que ces représentations luxuriantes de la vie religieuse laissèrent la trace la plus profonde dans la peinture vénitienne et que Paul Véronèse, par exemple, dont Titien distingua le jeune talent, ne cessera de s'en inspirer.

Avec *Saint Pierre Martyr* (1530), Titien pousse jusqu'à l'extrême le style dramatique qu'il avait inauguré dans l'*Assunta ;* au dire de tous les contemporains, cette toile marque l'apogée de l'art du peintre. Que ne donnerait-on pas, quand on lit les pages enthousiastes de l'Arétin, de Vasari, de Dolce, de Ridolfi et de tant de critiques modernes, pour avoir devant les yeux, au lieu de la copie de Cicoli, l'original qui fut brûlé en 1867 ! Sans doute, cette copie nous donne fidèlement les contours du tableau. Par une nuit de tempête, balafrée d'éclairs, à l'orée d'une haute futaie où se dressent, tragiquement éclairés, quelques grands arbres et devant qui s'étend un large paysage couronné de sommets, s'accomplit le forfait. D'un bond irrésistible de ses jambes musculeuses, un brigand, de taille athlétique, s'élance sur le Saint. Il l'a terrassé et sa droite brandit le long poignard qui lui donnera le coup de grâce. Saint Pierre cependant, bien que sa droite, comme par un mouvement réflexe, repousse la main de l'assassin, ne semble pas s'occuper du danger qui le menace : ses

yeux, en extase, sont levés vers deux petits anges suspendus au haut du grand arbre du milieu, dont l'un tient dans la main le laurier triomphal qui couronnera le front du martyr. A gauche, un compagnon du Saint est arrêté dans sa fuite éperdue par la vision. Sans doute encore, nous pouvons imaginer l'effet des lumières, sabrant le haut du ciel, coulant entre les branches, argentant, place par place, l'extrémité des feuilles et se concentrant dans l'épaule nue du meurtrier, le bras du saint, ses vêtements et ceux de son lâche compagnon et aussi l'effet des noirs et des blancs tranchant sur le rouge du tablier du brigand. Nous pouvons admirer la grandeur et la simplicité de la composition, la splendeur du paysage et surtout la prodigieuse intensité du mouvement qui bande les muscles de l'assassin, jette en avant les bras du lâche et fait flotter au vent ses vêtements, comme les toiles d'un navire en détresse. Mais est-ce parce que la couleur est lourde et pâteuse ? Il me semble que nous avons plus de peine à nous émerveiller devant cette toile que les contemporains. A moins que le copiste ait faussé tel mouvement et exagéré tel autre, quelques-uns d'entre eux nous paraissent avoir quelque chose de théâtral. L'attitude de Saint Pierre et surtout les gestes du fuyard manquent par trop de naturel. Et surtout, il n'y a dans ce tableau de sainteté nulle trace d'un sentiment religieux. Les deux petits anges nous semblent incapables de créer une atmosphère mystique. C'est une scène de mélodrame que représente le peintre avec des moyens quelque peu mélodramatiques. Invinciblement cette traduction d'une légende religieuse nous rappelle l'esprit dans lequel Titien avait traité, dix-neuf ans auparavant, à Padoue, l'épisode de la Femme ressuscitée par Saint Antoine.

Après les grandes œuvres religieuses que Titien exécuta d'un élan ininterrompu de 1518 à 1530, il y a comme un moment d'arrêt. Il se donne à d'autres tâches. Mais pendant cette halte, il achève une série de petits tableaux où il reprend les

thèmes de sa jeunesse, mais où éclate, à chaque coup de pinceau, la maîtrise qu'il doit aux grandes œuvres auxquelles il s'était mesuré. C'est probablement à ce moment, vers 1530, qu'il exécuta la *Vierge au Lapin* du Louvre, tableautin merveilleux dont on ne sait quoi admirer d'abord et davantage : le groupe des trois personnages — la Vierge aux traits accusés, au nez long et fort, dont nous ne retrouvons la physionomie que dans la Madone de Munich, Sainte Catherine, dont le modèle exquis de grâce lui sert pour les Allégories de Vienne et du Louvre, et le Bambino — ou le paysage, l'un des plus beaux qu'il ait peints, avec ses gazons fleuris, ses collines boisées, ses bouquets d'arbres et ses crêtes bleuissantes, éclairées par une large barre lumineuse qui fait chanter les rouges, les bleus foncés, les bleus clairs et les blancs du premier plan ; — la *Vierge, l'Enfant, Saint Jean et Sainte Catherine*, de la Galerie Nationale, où un petit Saint Jean au corps merveilleux tend des fleurs et des fruits à une Vierge, d'expression plus modeste et plus douce que la précédente, et où une Sainte Catherine, identique à celle du Louvre, mais au beau profil pleinement éclairé, serre dans ses bras l'Enfant, cependant qu'à droite s'étend un large paysage et qu'au haut du ciel se précipite un ange ; — la *Madeleine* du Pitti, sœur de la *Flora*, dont la blancheur s'enlève magnifiquement sur le fond bleu sombre, dont les royales torsades caressent exquisement les coulées de chair blonde, dont l'expression sensuelle des traits s'accorde mal avec l'extatique regard des yeux, qui nous paraît trop indiscrètement bien portante, et que Federigo, qui l'avait demandée « *tanta bella e tanta piagenta quanta era possibile* », a dû trouver plus belle que plaintive ; — le *Christ* du Pitti, qui est sans doute celui que le duc d'Urbin fit peindre pour sa femme, tête d'une beauté un peu inexpressive, mais poème de couleur, avec les beaux bleus du ciel et du manteau, le rouge du vêtement, le noir des cheveux et la belle tache blanche du cou découvert ; — le *Saint Jean l'Aumônier* de San Giovanni Elemosinario de Venise (1533), dont je ne ferais pas, avec

Crowe et Cavalcaselle, le chef-d'œuvre de la maturité de Titien, même si la toile n'avait pas été amputée du haut et était moins noircie, moins craquelée et visible, mais qui, cependant, lorsque nous l'apercevons dans la petite église dont elle est le joyau, nous frappe d'étonnement et d'admiration, tant la charité de l'auguste vieillard est exprimée d'une façon touchante par le beau geste de sa main droite, tant il y a de noblesse inscrite dans le vaste front modelé en pleine lumière, tant les bleus foncés du ciel s'accordent harmonieusement aux roses bruns du camail, et tant surtout étincelle et chatoie le rochet qui, au ventre, se creuse de plis pleins d'ombre et, au genou, forme des clairières couvertes de nappes d'or — et l'*Annonciation de Murano* (1537) enfin, qu'une gravure de Curaglio nous a conservée et à qui l'Arétin consacre l'une de ses plus enthousiastes descriptions.

C'est probablement à cette époque, entre 1538 et 1540, que Titien achève pour la Scuola della Carità l'immense *Présentation au Temple*, haute de 3 m. 46 et large de 7 m. 95. C'est, à mon sentiment, le chef-d'œuvre des tableaux religieux, et peut-être même le chef-d'œuvre tout court de Titien. Il plonge par toutes ses racines dans la tradition, puisque la disposition s'en retrouve, non seulement chez Jacopo Bellini et Cima, mais déjà chez Giotto, et il est en même temps d'une extraordinaire originalité. Il concentre toutes les faces du talent multiforme du maître. Tel coin révèle le paysagiste insigne. Les somptueuses architectures décèlent le grand décorateur. Une longue série d'inoubliables effigies proclame le portraitiste de génie. Un seul personnage — mais le principal — évoque le peintre religieux capable d'exprimer les émotions sublimes. Et toute l'énorme toile est soulevée par le grand souffle — épique ici plutôt que dramatique — qui est la marque propre de Titien.

Le rythme de la composition est extrêmement simple. Une longue ligne ondulée mène l'œil jusqu'au palier où l'enfant est arrêté ; là, l'œil se repose un moment, puis monte lente-

ment jusqu'au second palier où sont dressés les prêtres. Mais, quelle prodigieuse variété au sein de cette unité ! Au fond du tableau, une colonnade, à laquelle touche une pyramide qu'effleurent, dans le lointain, des pentes couronnées d'arbres, puis les têtes dentelées des Dolomites, le tout éclairé par un large pan de ciel où moutonnent de lourdes nuées. De la colonnade part, en ligne droite, une longue théorie d'hommes et de femmes dont l'artiste a su diversifier, avec un art infini, les physionomies et les attitudes. Un premier et admirable groupe de dignitaires vénitiens vêtus de noir et de rouge que séparent une mendiante, avec, dans les bras, un enfant à demi nu, à qui l'un d'entre eux fait l'aumône, et un gamin, tendant la main avec le geste classique de : *soldi, soldi ;* politiques et diplomates blasés, ils ne s'intéressent pas à l'action, ou bien en causent sans passion, comme les deux hommes en rouge. Puis, un second groupe que l'émotion commence à ébranler. Un jeune homme, une femme en bonnet dont les regards sont tendus vers l'apparition et l'annoncent. Un vieillard, aux magnifiques boucles blanches, au manteau d'or, qui est comme le centre de tout le cortège, se retourne comme pour calmer l'adolescent. A ses pieds, un enfant qui joue avec un petit chien, à côté de lui un sénateur indifférent, puis trois splendides créatures — l'une, toute jeunette, dont nous ne voyons que la luxuriante chevelure, l'autre, se dressant comme un jeune arbre sous le grand voile blanc, la troisième, royalement belle dans sa robe soyeuse et sous son diadème et tendant le bras vers l'apparition — qu'entourent un groupe de femmes, un Turc enturbanné et un gros homme, aux joues et aux lèvres rases. Et nous voici au pied de l'escalier : sur les marches sont appuyés une petite fille et un vieillard de l'*Assomption* de Vérone, puis, à gauche, un sénateur, la tête penchée vers le cortège, et un homme, les bras levés d'étonnement. En face de l'escalier, la façade de la Scuola, soutenue par une riche colonnade corinthienne, avec, aux fenêtres, les familles des membres de la confrérie et, dans une niche, la tache blanche d'une

statue antique. Et l'escalier monte, occupant presque les deux tiers du tableau. Et notre œil le gravit marche à marche et s'arrête sur le premier palier. Là est debout, si seule, à côté de cette foule, si jeune, au milieu de ces vieillards, si frêle, en face de ces hommes et de ces femmes aux formes opulentes, une petite fille qui, d'un geste enfantin, relève sa jupe, dont les cheveux blonds, tressés en natte, lui tombent légèrement sur le dos et qu'illumine un nimbe. Et après cette halte, après ce soupir, l'escalier monte à nouveau et sur le second palier se dressent, dans toute la pompe de leurs vêtements sacerdotaux, les trois prêtres. Au pied de l'escalier, enfin, repoussoir plein de sel, dont s'était déjà servi Cima, une hideuse vieille, au nez busqué, au menton proéminent, avec, à côté d'elle, son panier d'œufs.

C'est, on le voit, une Ascension encore, dans le sens propre du mot. Mais le mouvement est moins fiévreux que dans l'*Assunta*. Le peintre sait dominer son émoi. Il y a, dans la montée des sentiments, des arrêts, des motifs retardateurs, des points d'orgue : la mendiante, le gamin, le petit chien qui jappe, le sénateur accoté sur la colonne. Et la coloration est, elle aussi, moins brûlante et plus savante que dans l'*Assunta*. La dominante est le jaune d'or qui éclate, au centre du cortège, sur le manteau du vieillard, la robe de la jeune femme au voile, le turban du Turc, auquel répond le jaune des vêtements des prêtres, et avec lesquels s'harmonisent les rouges de la robe de la troisième jeune femme, de la robe d'un des prêtres et du manteau des deux sénateurs, — les noirs des manteaux des autres — les verts de la robe de la petite fille et du vêtement du vieillard appuyés sur les marches, et de la robe de la marchande d'œufs — les bruns et les bleus du paysage — et les blancs enfin si savamment distribués sur la robe de l'enfant divin, le profil des colonnes, les surplis des prêtres, la capeline de la vieille, le voile de la jeune femme, la chevelure du grand vieillard et le corps nu de l'enfantelet. Incomparable et digne d'être analysé dans les moindres détails est le jeu des affinités



Phot. Anderson, Rome

LA MADONE DE LA FAMILLE PESARO
(S. Maria dei Frari, Venise)

et des contrastes, des heurts violents et des transitions délicates dans ce peuple de tons que maîtrise l'instinct infaillible de l'artiste, secondé par la science la plus sûre et la plus vaste expérience. Là encore, là encore plus que dans la *Mise au Tombeau*, l'orchestration des couleurs et des lumières l'emporte sur tout le reste. Si Titien arrive à la grande émotion avec la représentation si simple et si touchante de l'Enfant, cette émotion n'est qu'un moment parmi les sensations qu'éveille en nous cette œuvre si multiforme et si polyphone. Ce tableau de sainteté est, au vrai, un magnifique tableau de genre où le peintre a accumulé tous les éléments pittoresques capables de donner à des yeux sensibles et avertis les fêtes les plus exquises et les plus rares.

Après cette œuvre capitale, Titien exécute, de 1538 à 1550, toute une série de tableaux religieux, de dimension et d'importance diverses, dont je détache ceux consacrés au Christ, pour les étudier d'ensemble, et que j'énumère dans ce qui m'apparaît comme l'ordre chronologique. Tout d'abord le *Tobie et l'Ange* de San Marziale à Venise, que l'on peut placer de 1538 à 1542, toile aujourd'hui noircie et salie, mais où cependant éclate la maîtrise du peintre dans l'ange merveilleux qui s'avance, avec un irrésistible élan, à côté d'un Tobie, à la tête de gamin vénitien, et au milieu d'un paysage dont les masses lumineuses sont fondues avec un art prestigieux dans les masses d'ombre. Puis l'*Annonciation* de la Scuola di San Rocco, qu'avec Gronau et Fischel je voudrais dater de la même époque : une Vierge un peu massive, en habits de veuve, agenouillée, devant un prie-Dieu, sur une terrasse de palais, et, descendant lentement vers elle, un Gabriel splendide, frère de l'ange du tableau précédent, aux cheveux bouclés, au vêtement rouge, aux ailes éployées, dont le bras nu plonge dans les ondes d'argent liquide émanant de la colombe, tableau de commande où Titien semble avoir mis bien peu de lui-même. La *Madone* de Serravalle (1547) dont je ne connais que la reproduction, que quelques critiques rapprochent de *Saint Pierre Martyr* et dont la

9

composition semble, en effet, singulièrement imposante, avec, à droite et à gauche, tels des piliers, Saint André portant la croix et Saint Pierre tendant les clefs, cependant qu'entre eux s'étend un vaste paysage, où l'on discerne un lac, des voiles, une barque, ressouvenir de la pêche miraculeuse de Raphaël, et qu'au-dessus d'eux, au milieu d'une guirlande d'anges, est assise, sur une nuée, une Vierge avec l'Enfant, sœur de celles de Vérone et d'Ancône. Le polyptyque de *Castel Roganzuolo* (1549) que je n'ai pas vu, que l'on s'accorde à considérer comme une toile où Titien a peu collaboré, mais à qui Gronau cependant attribue des qualités éminentes. Et enfin le *Saint Jean* de l'Académie (1548-1550). Au milieu de l'un des plus beaux paysages que Titien ait peints, avec, à gauche, un grand pan de rocher herbu se dressant verticalement au pied duquel est couché un agneau, et à droite, éclairant des bouquets d'arbres et un torrent écumeux, une large étendue de ciel bleu, strié de nuages, est debout un athlète. Sa tête, sous la broussaille des cheveux et de la barbe, décèle une tranquille énergie. D'une main, il tient à la fois son sayon et une longue croix légère, l'autre est levée vers le ciel dans un geste dont la signification est obscure, et qui est avant tout destiné à permettre à la lumière et à l'ombre de jouer magnifiquement sous l'aisselle et sur les côtes. Tout son corps clame, de par la saillie des muscles du cou, des pectoraux, des biceps, des mollets, la force invincible : depuis le *Saint Sébastien* de Brescia, Titien n'avait pas tenté une académie aussi minutieusement travaillée, ne s'était pas intéressé aussi exclusivement à la plastique d'un corps viril. Et à cette vigueur sculpturale correspond la vigueur dans la couleur. Une large coulée rouge-chair, différenciée et nuancée par des verts, des gris, des noirs et des bruns : le nu ; de bleu : le ciel ; de gris : le sayon. C'est l'un des plus beaux « morceaux » que Titien ait peints et l'un des plus indifférents, à mon gré, l'un de ceux où ce qu'il y a de rhétorique et d'emphase théâtrale dans le génie de Titien éclate avec le plus d'évidence.

Est-ce simple hasard de commandes, est-ce la préoccupation de la physionomie virile que devait lui donner l'extraordinaire série de portraits d'hommes qu'il exécuta à Rome et à Augsbourg ? Le fait est que si, durant le premier stade de ce que j'ai appelé sa maturité, c'est plutôt à la représentation de la Vierge qu'il semble surtout se consacrer, dans le dernier, c'est la représentation du Christ qui l'emporte. Le grand *Ecce Homo* de Vienne, achevé, en 1543, pour le Flamand Giovanni d'Anna, ouvre la série. Il s'apparente évidemment à la *Présentation au Temple*. Les éléments de la composition sont identiques : une foule, un escalier, et, au haut de celui-ci, le protagoniste. Seulement ici, c'est l'ordre inverse, moins naturel et moins agréable à l'œil, semble-t-il, que suit le peintre : palier, marches et foule. Au haut de l'escalier d'un palais vénitien dont l'architecture se déploie en raccourci, le Christ, soutenu par un bourreau, coiffé d'un bonnet rouge. A côté de lui, le montrant au peuple d'un grand geste de dérision, en un vêtement bleu recouvert d'un splendide manteau jaune, Ponce-Pilate dans lequel nous reconnaissons l'imposante stature et la face impudente de l'Arétin. Au bas du palier, — rappelant, comme effet de contraste, la marchande d'œufs — un gamin, la bouche ouverte, caressant son chien ; à côté de lui, un homme d'armes, le corps courbé sur un grand bouclier, regarde la scène, tournant le dos au spectateur et lui permettant d'admirer le jeu du soleil sur sa cotte de mailles. Sur les marches et au bas des marches, la foule, moins nombreuse et plus dense que dans la *Présentation*, à cause de la moindre dimension de la toile, mais subdivisée aussi en trois groupes. Un homme au torse nu, la tête et les bras levés, un autre, dans la même attitude, dont nous n'apercevons que le profil et dont, seul, nous intéresse le vert éclatant de la veste, un gentilhomme, la tête tournée vers le cortège, s'appuyant sur une hallebarde, au splendide pourpoint carmin, bombant ses mollets dans ses bas blancs, et un guerrier enfin, portant, lui aussi, une hallebarde. Puis, ouvrant le second groupe, centre de tout le cortège,

de toute la toile, comme tache, toute jeunette, toute blonde, toute gracile dans sa robe blanche et sous son fichu rose, le bras appuyé sur l'épaule d'un garçonnet, une exquise jeune femme dont se souviendront à la fois le Rembrandt de la *Ronde de Nuit* et de Rubens de la Galerie de Médicis. Près d'elle, prolongeant en quelque sorte le parfum de grâce qui émane de son corps, une radieuse physionomie d'adolescent rappelant l'un des plus beaux anges de l'*Assunta*. Ensuite, inaugurant le registre des tons graves, un homme dans la force de l'âge et, à côté de lui, hideux sous sa somptueuse robe rouge, un prêtre gras, à la tête et aux joues rases pleinement éclairées. Enfin, le troisième groupe : deux chevaux, dont se touchent les têtes, avec, comme cavaliers, un homme enturbanné, un chevalier en pleine armure, puis derrière eux, sur un cheval que l'on aperçoit pas, un magnifique Vénitien, brandissant un drapeau, effigies dans lesquelles, d'après Ridolfi, les contemporains reconnurent Soliman, Charles-Quint et Titien lui-même. Et, éclairant le tout, un ciel bleu, lourd de nuées, un de ces ciels de Titien qui, matineux ou crépusculaires, éclatants ou ténébreux, incarnent l'âme tout entière d'un tableau.

L'impression que nous laisse l'*Ecce Homo* participe de celle que nous donnent la *Présentation* et la *Madone de Pesaro*. C'est le même poème de formes, de couleurs et de lumières, le même grouillement, la même puissance joyeuse. C'est le même emploi heureux et savant des contrastes : opposition entre le pathétique du Christ et l'indifférence du bourreau, l'impudence de Ponce-Pilate, la vulgarité du gamin ; — opposition entre la grâce de la jeune femme et la hideur du prêtre ; — opposition entre les rouges splendides du manteau du prêtre, du pourpoint du gentilhomme et le blanc de la robe, le vert de la veste de l'homme debout sur les marches, le bleu éclatant et le jaune somptueux du vêtement et du manteau de l'Arétin ; — opposition entre les ombres bitumées et les clairs éclatants sur la jeune femme, la tête du prêtre, la crinière du cheval, le turban. C'est la même transformation enfin d'un tableau religieux en

un tableau de genre. Et cette interprétation pittoresque d'un sujet religieux est plus frappante encore dans l'*Ecce Homo* que dans les tableaux précédents. Si le sujet de ceux-ci, en effet, est grave, le thème de celui-là est le plus pathétique qu'artiste moderne puisse aborder. Et, sans doute, ce Christ, debout sur le palier, entre le bourreau et Ponce-Pilate et non loin des cadavres des deux larrons appendus aux murs, chancelant, aux cheveux et à la barbe emmêlés, la poitrine tachetée de gouttes sanglantes, est émouvant. Mais, là encore, l'émotion est passagère. Là encore, nos yeux sont trop sollicités par ce que le cortège offre de visions charmantes, gracieuses, piquantes. Là, de plus, contrairement à la *Vierge de Pesaro* et à l'Enfant de la *Présentation*, ce n'est pas le divin protagoniste, mais bien la jeune femme mystérieuse qui a la plus grande valeur picturale et attire et retient les yeux. Enfin, ce Christ nu, aux muscles saillants, dont la lumière modèle si amoureusement les nobles contours des bras et des jambes, est moins proche de l'Évangile que la petite fille de la *Présentation* ne l'est de la légende de Marie. Si sa tête exprime la souffrance, son corps clame la force victorieuse des pires tortures. C'est — avec tout ce que la différence des sujets comporte de modifications — le Christ de la *Résurrection* de Brescia, un Christ matérialisé, un Christ vénitien.

Ce sont ces caractères que nous retrouvons — plus évidents, plus accentués — dans toute une série de toiles, dont la date n'est pas certaine, mais qui nous paraissent unies par d'intimes affinités de conception et de technique. D'abord les *Ecce Homo* de Chantilly, du Prado et du Louvre (1547), l'un d'une beauté divinement pure, au nez, prolongement du front, comme celui d'une statue antique, au torse à la fois puissant et plein d'une féminine mollesse, comme celui d'un Dionysos, à la chair lumineuse, miraculeusement modelée ; l'autre, plus tragique de par la lutte violente entre les clairs et les obscurs, de par l'opposition entre les blancs, les noirs et le rouge du manteau ; le dernier (dont on conteste l'authenticité, mais dont la conception,

sinon l'exécution, est certainement de Titien) frère de celui de Chantilly, debout, entre deux bourreaux, nu lui aussi, et lui aussi éclatant de beauté, avec des gouttelettes de sang sur le cou et le front, et les yeux clos, comme s'ils se refusaient à voir tant de laideur et tant de bassesse. Puis la *Résurrection* d'Urbino, que l'on a rangée souvent parmi les dernières œuvres du peintre, mais qu'il est impossible à mon sens de ne pas rapprocher à la fois de la *Résurrection* de Brescia dont elle reproduit, en l'alourdissant, le Christ nu, suspendu dans les airs, et surtout de l'*Ecce Homo* de Vienne, dont elle copie le guerrier, se tenant courbé sur son bouclier. Ensuite, peut-être, le Christ de la *Cène* d'Urbino — toile que je n'ai pas vue et qui paraît extrêmement abîmée et peu significative — dont la physionomie sereine et le mouvement de la main ne sont pas sans analogie avec l'expression et le geste du Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre.

Dans ce beau tableau pour lequel nous avons enfin une date certaine — 1547 — il semble que Titien ait voulu synthétiser la conception des œuvres de sa jeunesse et celle des œuvres de sa maturité et représenter un Christ à la fois infiniment doux, tendre et serein et en même temps doué de la plus splendide beauté physique... Une table dressée dans une salle à colonnes qui s'ouvre sur un magnifique paysage : arbre dressant sa svelte silhouette, coteaux verts couronnés d'un château, bleus sommets lointains, coulée d'or du soleil couchant. Cinq personnages : au milieu, non pas de la table, mais de la toile, le Christ ; à sa droite, l'hôte, Lucas et le varlet ; à sa gauche, le seul Cléophas, mais qui, étant à l'extrémité de la table, se montre au spectateur avec tout son corps, ce qui, joint à la masse du paysage, rétablit l'équilibre. Comme couleurs, les dominantes sont l'orangé clair et vibrant du pourpoint du varlet et la grande coulée de blanc de la nappe, auxquels s'accordent, assoupis de ton, le rouge du manteau de l'enfant, le vert du vêtement de Lucas, le bleu foncé du gilet de l'hôte, le brun olive et le carmin foncé de la soutane et du capuce de Cléophas, le bleu

verdâtre du manteau, et le blanc à reflets lilas et roses du vêtement du Christ, et, plus assoupis encore, les verts des coteaux, les bleus des cimes et l'or du ciel. Dans le jeu des physionomies, les contrastes chers au peintre : l'humilité dévotieuse de Cléophas opposée au geste violent de Lucas qu'atténuent l'indifférence de l'hôte et du varlet et le calme divin du Christ. Cette fois, c'est lui qui est le centre du tableau. Une impression de paix ineffable émane de sa physionomie, de sa stature, de son attitude. Tandis que le côté gauche de la face est plongée dans l'ombre, le côté droit est pleinement éclairé. De longs cheveux bruns, moulant le noble ovale du crâne, descendent, lisses, sur le col qui s'attache à un torse puissant. Le nez est droit, un peu effilé à la base, les lèvres fines, la moustache peu fournie, la barbe fondue avec l'ombre et semblant comme l'efflorescence de la peau. Les sourcils un peu obliques ombragent des yeux baissés vers la nappe et d'où jaillissent des flots de mélancolique mansuétude. Et le geste discret de la main, avec les deux doigts levés, invite à la résignation. Après le grand orchestre aux puissantes fanfares des grandes toiles que nous avons analysées, on dirait que c'est l'ange du silence qui plane sur ce tableau : seul, le ciel qui expire, parmi la houle des nuées d'or sombre, dit la tragédie qui se prépare. En dépit des traditionnels éléments de genre — l'hôte et le varlet — qui se mêlent au drame, il y a dans les *Pèlerins d'Emmaüs* plus d'unité d'impression et plus d'émotion religieuse que dans les grands tableaux d'apparat qui vont de l'*Assunta* à l'*Ecce Homo* de Vienne.

Et cependant... Si vous voulez vous rendre compte de ce que l'art religieux de Titien conserve d'indéracinablement profane, païen et voluptueux, allez, si vous êtes au Louvre, des *Pèlerins d'Emmaüs* du Cadorin aux *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt. Quel abîme entre le Maître du Midi et le Maître du Nord ! Chez Titien, même dans ce tableau où l'émotion est plus profonde que de coutume, ce qui prédomine c'est la beauté pittoresque, c'est l'eurythmie des formes, c'est la somptuosité

des couleurs, c'est le chant enivrant de la vie joyeuse, puissante, de la vie extérieure, de la vie des choses, de la vie du corps. Chez Rembrandt, c'est la vie profonde et mystérieuse de l'âme qui se révèle à nous. Nous ne sommes plus dans un palais, aux colonnes somptueuses, à la grande table hospitalière qu'illuminent les ors d'un ciel du Midi, qu'embaument les effluves d'un paysage italien. Nous sommes dans une chambre de taverne enfumée, close de toutes parts, parcimonieusement éclairée. Comme convives, deux pauvres hères ; comme hôte, à la place du varlet éclatant, un humble garçon d'auberge. Et, au lieu du Christ auguste, aux larges épaules, à la puissante poitrine, à la face ambrée resplendissante de grâce, un mufle de moujik, un visage émacié aux teintes plombées et aux pommettes saillantes, de longues tresses mal peignées, une barbe flave et cotonneuse, un nez épaté, les yeux ronds — une tête d'une inoubliable laideur. Mais cette laideur est sublime, aussi sublime, plus sublime, au sentiment de beaucoup d'âmes, que la beauté de l'autre. C'est lui et non pas l'autre qui est le Christ de l'Écriture, le Christ des humbles, le Christ des pauvres, le Christ des péagers et des courtisanes, le Christ qui porte sur ses épaules toute l'immense douleur humaine. De ces yeux ronds jaillit une flamme de tristesse plus intense que celle qui émane des yeux en amande du Jésus italien. Ce qui éclaire le drame, ce n'est pas la fête d'un grand ciel méridional, mais une humble lumière, qui lutte contre les ténèbres, mais qui en triomphe et éclate miraculeusement sur la face du Christ. Et ce qui plane sur toute la scène, ce n'est pas l'ange de la sérénité et du silence, mais le génie désespéré de la tragédie de l'homme.





Phot. Anderson, Rome

LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE
(Académie de Venise)



CHAPITRE IV

LES " POÉSIES " ET LES " NUDE " — TABLEAUX D'HISTOIRE

Mouvement, masses violemment agitées, puissance dramatique, — ç'avaient été là, pour nous, les maîtres-caractères du style de Titien dans sa maturité. Allons-nous les retrouver dans les œuvres profanes que sa verve prodigieuse exécuta concurremment avec l'armée de ses toiles religieuses et le peuple innombrable de ses portraits ? Il me semble que oui. Sans doute, il n'y a pas, pour les œuvres profanes, entre le lyrisme de la jeunesse et le dramatisme de la maturité, une ligne de démarcation aussi nette que celle que trace, pour les œuvres religieuses, l'*Assunta.* Et l'on pourrait soutenir, je crois, que, dans ces œuvres profanes, il y a moins d'originalité et de puissance que dans l'œuvre religieuse et les portraits, et que Titien s'y détache plus lentement et plus difficilement de l'idéal giorgionesque. Mais quand on regarde de près les allégories et les nus qui s'échelonnent de 1518 à 1550, l'on s'aperçoit que, là aussi, la manière du peintre s'amplifie et se dramatise, que sa facture s'élargit, qu'il voit plus grand, plus dru, plus riche et plus mouvementé.

C'est l'*Offrande à Vénus* du Prado qui ouvre la marche des « poésies ». Elle date de 1516 à 1518 et est donc contemporaine de l'*Assunta.* Le sujet en est emprunté à Philostrate dont le peintre suit docilement la minutieuse description. Rien de plus frais, de plus juvénile, de plus printanier que cette toile qui,

en dehors de quelques repeints, brille aujourd'hui encore dans tout son éclat originel, et rien, en même temps, de plus solide et de plus accompli comme métier. Dans un pré, encadré, d'un côté par un beau bouquet d'arbres, de l'autre, par une statue de Vénus, debout sur un socle auquel s'appuient deux jeunes femmes, s'ébat un peuple innombrable d'enfants-amours. Tous les *Bambini* et tous les anges que Titien avait peints avec un sentiment si vif de la grâce enfantine, se sont donné rendez-vous là, transmués en petits amours, pour fêter l'auguste Mère de la Vie. Un mouvement prodigieux les anime. Une variété infinie d'attitudes et de gestes les différencie. Les uns lancent de leurs petites mains l'infaillible sagette qui ira blesser les cœurs. Les autres ramassent des fruits échappés aux paniers pleins. D'autres, étroitement enlacés, s'entre-baisent les joues. Ici, deux petits compères se serrent dans un panier. Là, un larron porte sur l'épaule une corbeille. Celui-ci est debout, la main sur le front, celui-là vautré sur le ventre, un troisième lève les deux bras au ciel, tandis que l'un de ses compagnons se lance, dans un grand bond, par-dessus ses voisins et que, là-haut, dans les arbres, des couples, étincelants comme des baies d'argent, s'entrelacent aux feuilles. Et toute cette masse de corps potelés, faits de roses et de lis, de lait et de miel, est entraînée dans une joyeuse farandole que semble diriger la jeune fille à la splendide robe de carmin qui, lancée en avant comme une Ménade, tient de sa droite un tambourin. Et dans toute la scène palpite une lumière blonde qui se pose sur le nu des enfants, les verts des arbres, les bleus du ciel et la blanche statue.

A cette toile, giorgionesque encore et cependant plus riche et plus puissante déjà que les tableaux peints sous l'inspiration directe du maître de Castel franco, s'apparente, comme date et comme conception, la *Bacchanale* du Prado, destinée, elle aussi, au cabinet d'Alphonse de Ferrare. Ici, le génie nouveau du grand peintre se donne pleine carrière. Ce ne sont plus des enfants, ce sont des adultes qui en sont les héros. Ce n'est plus une farandole qui se déroule en un tintamarre joyeux, c'est la

bacchanale, ravissant les sens et emportant les couples dans un vertige fait de sensuelle passion, qui s'échevelle et clame. Là encore, le peintre s'est-il inspiré de Philostrate ? S'agit-il de ce torrent de vin qui inonde l'île Andros et enivre ses habitants et ses habitantes, et la jeune femme endormie représente-t-elle non pas Ariane abandonnée, mais une Bacchante ? Je le crois, mais, au fond, peu importe. Ce qui importe, c'est la scintillation des couleurs que n'ont pu ternir sérieusement les nettoyages et les repeints, c'est la vénusté des formes, c'est, par-dessus tout, l'extraordinaire mouvement. Tout, dans ce tableau, sauf les troncs d'arbres se dressant, rigides, et le corps immobile de la jeune femme endormie, — tout vire, volte, danse, saute, vole. Voyez, à gauche, ce Silène qui se hâte, avec, sur l'épaule, un broc ; son voisin qui, le corps renversé, boit à longs traits; deux autres — séparés de leurs compagnons par des troncs entrelacés s'épanouissant en d'épais feuillages et auxquels s'accotent deux dryades — dont le premier, accroupi, recueille dans un vase le vin qui inonde le sol, en regardant en arrière, et dont le second, tout son svelte avant-corps projeté en avant, emplit la coupe que lui tend une jeune femme couchée — tous les quatre, étalant à la grande lumière leurs corps nus et bronzés. Voyez la jeune femme qui tend la coupe, couchée près d'une compagne dont nous n'apercevons que le profil, tandis qu'elle, avec, sur le sein, cette violette où la légende a voulu voir le signalement de Violante, fille de Palma, nous montre, de face, sa tête radieuse, couronnée de la fastueuse coiffure vénitienne. A côté d'elle, lui caressant le pied nu, un exquis adolescent nu. Puis, trois coryphées, l'un qui semble tituber et le second qui élève en l'air une aiguière et un couple emporté par le démon de la danse qui soulève la jupe de la danseuse, découvre sa jambe, colle sur son corps ses linges et casse en mille plis la veste de soie du danseur. A leurs pieds, un enfant qui se soulage. A droite, des coteaux gazonnés qui s'étagent et au haut desquels est étendu, de son long, ivre-mort, un gigantesque Silène, de l'eau, des arbres, des sommets

lointains. Au-dessus de toute la scène, des nuées dorées avec, en haut, une bande d'azur. Et à l'extrême droite enfin du tableau, fleur miraculeuse de jeunesse et de grâce, une jeune femme nue, dormant profondément.

Admirable est, dans cette toile, l'art de la composition qui n'est égalé, dans l'œuvre du peintre, que par celui qu'il déploie dans la *Mise au Tombeau.* L'arabesque des lignes, l'entrelacement des groupes est un enchantement pour les yeux. Comme des pétales jaillissant d'un calice, les quatre sylvains nus sont disposés autour des troncs, et leurs mouvements se répondent comme des rimes croisées. Le vin que l'un d'entre eux verse dans la coupe de la prétendue Violante, et le regard que jette sur celle-ci et sa compagne le silène accroupi, nous font passer du groupe des hommes à celui des jeunes femmes couchées. L'adolescent à la tête giorgionesque, qui caresse le pied de Violante, relie, à son tour, les jeunes femmes aux cinq danseurs vers lesquels il est tourné, et dont le premier, penché en avant, fait pendant à la fois au silène échanson et à la danseuse renversée en arrière. Seule, la jeune femme endormie n'a pas de pendant : elle vaut par elle seule, elle est le « silence » dans lequel se concentre et expire toute cette tumultueuse mélopée. Son jeune corps, aux lignes impeccables, à la pulpe si tendre, s'offre, sans voiles, au grand baiser du soleil. Son immobilité fait contraste avec l'agitation tourbillonnante de toute la scène, sa blancheur éclatante avec le bronze des corps virils. Elle est, de par la jeunesse et la gracilité relative des formes, proche de l'*Amour sacré* et de la Vénus de Giorgione dont, d'autre part, le *Concert champêtre* est évoqué par le voluptueux mélange des nus et des personnes vêtues. Sa beauté nous semble plus pure que celle de la danseuse aux cheveux et aux vêtements flottants et que celle de l'adorable Violante, peut-être parce qu'elle n'est parée que de sa seule grâce. C'est vraiment un exquis régal que de voir fleurir ces quatre jeunes femmes, l'une un peu massive, l'autre épanouie comme un beau fruit, la troisième fougueuse et un peu farouche, et

la dernière enfin, mystérieuse sous le baiser du soleil, et un régal aussi de voir se tendre les membres sveltes des jeunes hommes en des mouvements d'une énergique souplesse. Mais plus profonde, plus intense, plus captivante que l'harmonie des formes est la divine mélodie des couleurs. Qui, après l'avoir entendue, pourrait en oublier le chant : les bleus et le carmin des robes des jeunes femmes, les jaunes et le rose des vêtements des coryphées, l'ambre et la neige rosée des nus, et, par-dessus tout, les bleus des eaux, les bleus des sommets et les bleus du ciel enveloppant tout le tableau de leur caresse, bleus avec lesquels devait s'harmoniser la lie de vin aujourd'hui éteinte du torrent qui, du haut des coteaux, déferle sur le sol. Vraiment, s'il y a dans cette toile des coins giorgionesques, Titien y apparaît en pleine possession d'un art à lui de peindre, de vibrer et de faire vibrer à la beauté.

Et cet art éclate, plus véhément encore peut-être, plus expressif, plus impérieux, plus frénétique dans le célèbre *Bacchus et Ariane* de la Galerie Nationale (1523). Ici rien ne tempère plus l'extraordinaire fougue du peintre. Il suit pas à pas les indications de Catulle :

At parte ex alta florens volitabat Iacchus
Cum Thiaso satyrorum et Nysigenis silenis.

Le voici, en effet, l'extatique cortège. En tête, un ravissant garçonnet, emprunté à l'*Offrande* ou à la guirlande d'anges de l'*Assunta*, traînant la tête du taureau. Les voici, les Ménades, l'une, au premier plan, fermement posée sur ses jambes nues, l'autre, mi-cachée par les silènes, brandissant les tambourins et les cymbales. Voici le gigantesque satyre, le corps nu ceint de serpents entrelacés, un second, agitant d'une main un thyrse et de l'autre la machoîre d'âne que heurte un enfantelet suspendu, on ne sait trop comment, dans l'épaisseur du feuillage. Mais ce n'est là que l'accompagnement du drame. En voici les protagonistes. Ariane, un manteau bleu drapé sur le corps massif qu'elle laisse à moitié découvert, s'est brusquement

arrêtée dans sa fuite. Car, de son char traîné par deux léopards, s'élance, d'un bond prodigieux, le jeune dieu nu, les longs cheveux épars, une écharpe de soie rouge flottant sur son épaule. L'un de ses pieds est encore dans le char, l'autre posé sur l'un des rayons de la roue. De toute son invincible énergie, il tend vers la belle abandonnée. Il est suspendu en l'air, il vole vraiment, *volitabat*, comme vole, dans le polyptyque de Brescia, le Christ ressuscité. Comme une grande fleur il s'enlève vers le ciel, cependant qu'étincelle la mer, que chuchotent les têtes des arbres et que courent les nuages d'or. Moins diverse, moins voluptueuse que la *Bacchanale*, plus virile, plus énergique, de par l'extraordinaire mouvement de Bacchus, cette toile, l'une des mieux conservées que nous ayons de Titien, est un enivrement pour des yeux épris de beauté pittoresque. Là aussi, la composition est à son maximum de concentration, la forme à son maximum d'eurythmie, la couleur à son maximum de scintillation. Il y éclate un élan de vie, une puissance de sensualité que n'a connus jusqu'ici aucun des maîtres de l'Italie. Ni la massive Ariane, ni la grande Ménade, ni le gigantesque Satyre, ni le frénétique Bacchus ne doivent plus rien au maître du *Concert champêtre*. La *Bacchanale* et *Bacchus et Ariane* sont aussi révélateurs du génie nouveau de Titien que l'*Assunta*, *Saint Pierre Martyr* et la *Vierge de Pesaro*.

Moins significatives sont les *Allégories* du Louvre et de Vienne (1533 ?). Faut-il voir dans le tableau du Louvre l'adieu du marquis d'Avalos, à sa femme Marie d'Aragon que consolent la Victoire, l'Amour et l'Hymen ? (1) Cela est probable, et probable aussi que, le tableau ayant eu du succès, Titien l'a répété ou fait répéter immédiatement dans son atelier, en le généralisant et le dépersonnalisant : ainsi, dans l'un des tableaux de Vienne (n° 173), le chevalier cuirassé devient un vieillard, placé derrière la jeune femme, et élevant en l'air une coupe symbolique ; dans le second (n° 187), il revêt des habits de cérémonie et, au lieu de caresser le sein de la jeune

(1) Cf. dans l'Appendice l'interprétation de M. Hourticq.

femme, lui tend un miroir. D'ailleurs, même le tableau du Louvre, en dépit de l'épisode qu'il était destiné à commémorer, est, avant tout, une manière de *Sacra conversazione* profane où des modèles, soigneusement choisis par le peintre, se contentent de laisser s'épanouir dans l'atmosphère leur beauté et de vivre devant nous le rêve mystérieux de leur vie. Et ce qui, dans ce tableau, a manifestement intéressé le peintre, ce n'est pas le sujet qu'il s'était chargé de représenter, mais bien le jeu des lumières sur la cuirasse de d'Avaloset le globe que tient son épouse, les nus de la gorge et du bras de celle-ci, le beau geste passionné de la Victoire dans laquelle il me semble reconnaître les traits de Lavinia enfant, et le corps exquisement travaillé du petit Amour.

Mais les *Allégories* ne sont qu'un intermède. Titien ne se borne pas à écrire des rêves vagues et languides, dans le genre de Gian Bellini, de Palma et de Giorgione. Le Sénat de Venise et Federigo de Gonzague lui assignent des tâches plus précises, le font passer des « poésies » à la peinture d'histoire. On pourrait se demander pourquoi Titien n'a pas abordé plus souvent ce domaine où ses qualités de grand épique et de puissant dramatiste eussent trouvé, semble-t-il, leur naturel emploi. Il faut répondre tout d'abord que le peintre dépendait de sa clientèle et que celle-ci lui demandait avant tout des portraits, des tableaux d'autel et ces allégories qui, depuis Giorgione, étaient devenues comme une spécialité de la peinture vénitienne. Puis, que l'un des maîtres-éléments de son génie était cette mollesse voluptueuse qui trouvait à se satisfaire dans les poésies, les portraits de femmes et même les tableaux de sainteté, tels qu'il les entendait, mieux que dans les tableaux d'histoire dans le goût de ceux que commandait le Sénat pour le palais ducal. Enfin que le génie de Titien était un génie *actuel*, tirant sa sève du spectacle mouvant de la vie réelle, que, si Venise était demeurée victorieuse et toute-puissante, il eût aimé peut-être à en illustrer les fastes, mais que reconstituer un passé aboli ne pouvait le passionner.

Est-ce pour cela qu'il se fit tant prier pour exécuter la fresque du palais ducal (1) ? En tout cas, lorsqu'il se décida enfin, il se donna à sa tâche de toute son ardeur. C'est qu'en effet un intérêt tout particulier l'attache à cette toile. On eut beau l'appeler, pour ménager la susceptibilité de l'empereur, la *Bataille* tout court ou la *Bataille de Spalato*. Nul n'ignora à Venise qu'en réalité il s'agissait de la victoire remportée par d'Alviano sur les troupes de Maximilien, à Cadore, si bien que le peintre, en même temps que la gloire des armes de la République, était appelé à magnifier la petite patrie dont, toute sa vie, il demeura si proche. Nous n'avons aujourd'hui de l'œuvre de Titien, achevée en 1537-1538 et brûlée dès 1577, qu'une copie ancienne des *Offices* et la gravure de Giulio Fontana. Elles suffisent pour nous expliquer l'unanime admiration des contemporains. Nous ne pouvons plus constater, sans doute, le jeu de lumières dont parle Sansovino et par lequel dans la cuirasse de d'Alviano se reflétaient le vêtement de son page et les armes éclatantes des combattants. Mais la fougue, l'intensité, la frénésie du rythme nous entraîne et nous emporte aujourd'hui encore lorsque nous regardons de près la petite copie des Offices... Dans un défilé de montagnes, surplombé par des sommets rougeoyant dans l'or du soleil, avec, sur les coteaux, des sapins qui se dressent, des chaumines qui fument et la silhouette de la forteresse de Cadore qui se profile, court un torrent sur lequel est jeté un pont. Des deux côtés de ce pont, les armées ennemies : à droite, le gros de la cavalerie vénitienne ; à gauche, diplomatiquement déguisées en armée romaine, les troupes autrichiennes. Mais déjà le combat est engagé. Au milieu du pont, un chevalier, pesamment armé, fait galoper un cheval à toute allure pour aller rejoindre ses compagnons qui se sont heurtés à l'ennemi. Une mêlée inextricable de chevaux qui se cabrent, d'hommes qui tombent, d'armes qui s'enfoncent dans les

(1) Nous ne parlons pas de la *Soumission de Frédéric Barberousse au pape Alexandre III*, commencée par Giovanni Bellini, que Titien acheva et que nous ne connaissons que par la description de Sansovino.



Phot. Anderson, Rome

BACCHANALE
(Musée du Prado, Madrid)

chairs. Irrésistiblement, les Impériaux sont acculés contre la berge, et de là, précipités dans les eaux écumantes. Un guerrier, au corps d'athlète, est couché tout de son long sur le dos de son cheval, la poitrine cuirassée, les jambes nues. Un autre parvient à se tenir debout. Un troisième gît mort ou agonisant. Un quatrième et un cinquième roulent le long de la pente. Un dernier enfin, entièrement nu, est en train de tomber dans les flots, cependant qu'un de ses compagnons s'accroche désespérément à un pan de rocher et que, sur l'autre rive, une jeune fille, les yeux exorbités de terreur, gît à l'abri d'un canon derrière lequel le général en chef se fait armer. Il y a — tout spectateur s'en rend compte — dans ces grappes de corps entraînés dans une descente vertigineuse, quelque chose du grand souffle tragique de Michel-Ange que devait lénifier et humaniser — il est possible d'en juger même d'après la copie — le sortilège de la couleur.

Pour le *Pharaon noyé dans la Mer Rouge* qu'il faut immédiatement rattacher à la *Bataille*, bien qu'il ait été achevé un peu plus tard, et pour les *Onze têtes de Césars*, exécutés en 1537-1538, pour le cabinet de Federigo, nous n'avons même pas de copies, mais seulement des gravures. Celle du *Pharaon*, toute schématique qu'elle est, nous permet de nous rendre assez compte de ce que devait être le tableau pour que nous en regrettions à tout jamais la perte. A gauche, sur un étroit pan de plage, les Israélites sauvés, avec un beau Moïse brandissant le bâton qui arrête les flots ; à droite, dans une magnifique mêlée de chevaux et de cavaliers, rappelant celle de la *Bataille*, l'armée égyptienne, sombrant dans les eaux ; au fond, la silhouette de Venise. Et, remplissant plus des deux tiers de la toile, la mer, soulevée jusque dans ses profondeurs, la mer que connaissait si bien et que devait aimer si passionnément l'habitant de Biri-Grande.

Moins regrettable me paraît la perte des *Césars*. Autant que nous en pouvons juger d'après les gravures de Sadeler, c'est uniquement en décorateur que Titien conçut la tâche

que lui avait assignée le marquis de Gonzague. Il représente les empereurs en demi-buste, en pleine armure, couronnés de lauriers, le bâton de commandement à la main. Il leur confère à tous la même attitude théâtrale, les mêmes gestes dénués de naturel. Et le grand portraitiste, qui sait si magistralement déceler le mystère des physionomies, ne se pique guère ici de psychologie. Jules César nous apparaît avec une tête carrée, à l'expression débonnaire, Octave avec une face basanée de Vénitien, au nez crochu, aux cheveux crépelés, Claude comme un tout jeune cavalier, à la moustache en pinceau. Plus véridiques nous semblent un Néron, acteur obèse, grimaçant de cruauté, un Galba, rude guerrier au torse puissant et à la physionomie sévère, et un Titus enfin, au noble visage, appuyé, pensif, sur une arme qu'il étreint des deux mains. L'ensemble nous laisse froids. Cela est emphatique, théâtral, sans accent de vérité dans l'expression des physionomies, des attitudes, des gestes.

Plus intéressante que ces toiles d'apparat dans lesquelles Titien n'a manifestement rien mis de lui-même, est l'*Allocution du général del Vasto à ses soldats* du Prado (1541). Sans doute, c'est là encore un tableau de commande auquel le génie intime du peintre ne participe pas pleinement. Et les incendies de l'Escurial (1674) et de l'Alcazar (1734) l'ont terriblement endommagé. Mais ce qui en demeure explique l'enthousiasme de l'Arétin. Avec lui, nous admirons l'art avec lequel le peintre, par les lances dressées en l'air, sait nous donner une impression de foule — art dont se souviendra Velasquez dans *les Lanças*. Et si nous trouvons le mouvement du bras du général peu naturel, sa tête, en revanche, est pleine de noblesse et d'autorité.

Des allégories, des poésies, des tableaux d'histoire, le génie multiforme de Titien passe, avec une admirable souplesse, à des tâches nouvelles, non seulement pour lui, mais pour l'art vénitien. C'est, en effet, de 1543 à 1544, qu'il exécuta pour San Spirito les trois plafonds qui se trouvent actuellement à

la Salute. Pour nous, qui connaissons les raccourcis autrement audacieux du Corrège et des peintres qui se sont inspirés de lui, nous ne sommes plus frappés par la hardiesse du peintre. Et il me semble que, dans les mouvements du gigantesque Abraham, tourné, d'un côté, vers l'ange qui arrête son arme, et, de l'autre, vers l'enfant dont il serre le cou, comme dans celui du minuscule David qui lève les bras vers le ciel dans un geste de triomphale reconnaissance, il y a plus de rhétorique que d'éloquence. De même, la tête de Goliath qui, en roulant, s'est retournée, si bien qu'elle semble plantée de travers sur l'immense tronc, nous paraît d'un effet peu heureux. Mais le *Meurtre de Caïn* est une œuvre extrêmement impressionnante. Au milieu d'un paysage tragique, sous la houle des lourdes nuées, Caïn, le pied posé sur le tronc d'Abel qu'il a renversé, brandit de toute sa frénétique énergie homicide l'arme terrible qui va achever son frère. L'arabesque des lignes formées par l'enchevêtrement des deux corps et surtout la splendeur des chairs — bronzée et virile de Caïn, féminine et laiteuse d'Abel — s'enlevant en clair sur le ciel, fait pressentir les plus belles inspirations du Tintoret, comme l'Abraham mouvementé appelle à notre mémoire mainte effigie de Rubens. L'on peut, sans doute, préférer, à ces œuvres un peu tendues, bien des toiles où le génie de Titien éclate avec plus de spontanéité. Mais la grave harmonie des couleurs, la beauté des paysages, la puissance michelangesque des masses, des attitudes et des gestes, sans compter la nouveauté du « plafonnement », nous font comprendre que Venise rangea ces trois tableaux tout à côté du *Saint Pierre Martyr* et les compta parmi les plus précieux joyaux de son trésor artistique.

A ces plafonds s'apparentent tout naturellement, comme conception et comme faire, le *Prométhée* et le *Sisyphe* du Prado (1548-50), autrefois parures, avec un Tantale et un Tityos, de la « Pieza de Faseturias » de Binche. Ici encore, c'est Michel-Ange qui est l'inspirateur de Titien, comme il l'est du *Saint Jean* de l'Académie, peint à la même époque. Même grandi-

loquence, même souffle tragique, même beauté sculpturale avec, en plus, l'admirable chant des chairs — le tronc, le ventre et la jambe de Prométhée — et la somptuosité de quelques taches — le rideau jaune du premier plan dans le même tableau.

Et nous voici aux grands nus de la maturité de Titien. Le dernier nu que nous ayons rencontré dans son œuvre a été celui de la *Bacchanale :* il avait encore toute l'exquise grâce lyrique des nus de sa jeunesse, des nus giorgionesques. Avec la *Vénus d'Urbin* (1538), nous pénétrons comme dans un monde nouveau : le style de la maturité du grand peintre s'y révèle dans toute sa magnifique et élémentaire puissance. La première fois que nous nous trouvons devant elle, nos yeux sont comme enivrés. Inlassablement, ils parcourent la ligne que décrivent les contours de ce corps miraculeux : du pied gauche elle monte le long de la jambe royale, se gémine pour suivre, d'une part, la main et l'avant-bras gracile et un bout de torsade, de l'autre, le doux renflement du ventre, les vallonnements charmants des seins, la verticale du col, la rondeur parfaite du crâne ; là elle se segmente dans les deux flots de cheveux fauves dont le plus épais descend, en ondulant, sur la gorge et dont l'autre chemine le long du bras, se sépare une dernière fois pour embrasser l'avant-bras et la main et dévaler enfin d'une seule coulée jusqu'à la mi-jambe droite, arrêtée seulement par l'angle exquis que forme celle-ci en se relevant. A laisser vivre en nous cette ligne, avec ses renflements et ses retraits, ses élans et ses détentes, nous nous sentons envahis d'un sentiment de délectation profonde, analogue à celui que nous inspirent les plus accomplies d'entre les œuvres de la statuaire antique : ici aussi, nous nous trouvons devant un canon qui ne sera pas dépassé. Mais cette ligne embrasse une surface colorée. Jamais le pinceau de Titien n'a joint autant de vigueur à autant de grâce. J'omets la splendeur de la nature morte — le vert opulent du rideau du fond, les rouges somptueux du lit de repos, les blancs éclatants du drap — pour ne

m'en tenir qu'à la carnation. Comme il vit, palpite, frissonne, chante et vibre, ce jeune corps ! Comme le peintre, tout en nous donnant une massive impression d'ensemble, a su varier, nuancer, individualiser les détails, faire se tendre, en quelque sorte, chaque fibre, se gonfler chaque muscle, se lustrer chaque grain, cheminer dans la pulpe le fin réseau des veines, et instiller à toute la masse l'onde vivifiante de sang pourpré. A regarder de loin cette chair, elle nous paraît d'un seul ton d'ambre rosé. A la regarder de près, on perçoit une variété infinie de nuances : des bruns, des jaunes, des gris, des verts, des blancs, des rouges, mais qui, toutes, se fondent en une harmonie unique. Il semblerait que c'est d'un seul coup de pinceau qu'a été enfantée cette surface, tant elle est lisse, unie, et d'un lustre égal. Et cette surface colorée enfin n'est pas un jeu vain de lignes et de tons irréels. Elle représente une femme dans toute la puissance victorieuse de son sexe. Des ondes de chaude volupté émanent de cette créature couchée. Elle est jeune, presque gracile et cependant l'on devine en elle une force mystérieuse et redoutable. Elle repose fraîche et lustrée par les eaux d'un bain parfumé. Ses servantes lui préparent la jupe rutilante et les linges odorants. Elle tient dans sa main la grappe dont elle va tout à l'heure picorer les grains. Elle semble paisible et sereine. Mais, au fond, c'est un félin au repos. Si elle se dressait et laissait tomber sur ses épaules les torsades de ses cheveux et bandait ses muscles, elle nous ferait peur. C'est qu'elle est l'incarnation non pas de l'amour, mais de l'implacable volupté. Regardez cette grande bouche, ces lèvres minces, ce nez massif et surtout ces grands yeux froids, scrutateurs, si conscients de sa force à elle et de la faiblesse de ceux qui se laisseront prendre dans les lacs de ses charmes. L'impression que nous laisse cette vision de beauté n'est pas une comme celle que nous suggèrent la Vénus de Giorgione ou l'*Amour sacré*. Elle est délectable, de par l'enchantement qu'elle cause à nos sens, et presque angoissante de par ce que les yeux de cette Vénus juvénile ont de trop averti, de trop perspicace, de trop adulte.

Et cette impression équivoque s'explique peut-être tout simplement par le fait que Titien a greffé sur le jeune corps de l'admirable modèle qu'il a peut-être trouvé dans son entourage le plus proche, la physionomie vieillie et lourde d'expérience d'Éléonore d'Urbin.

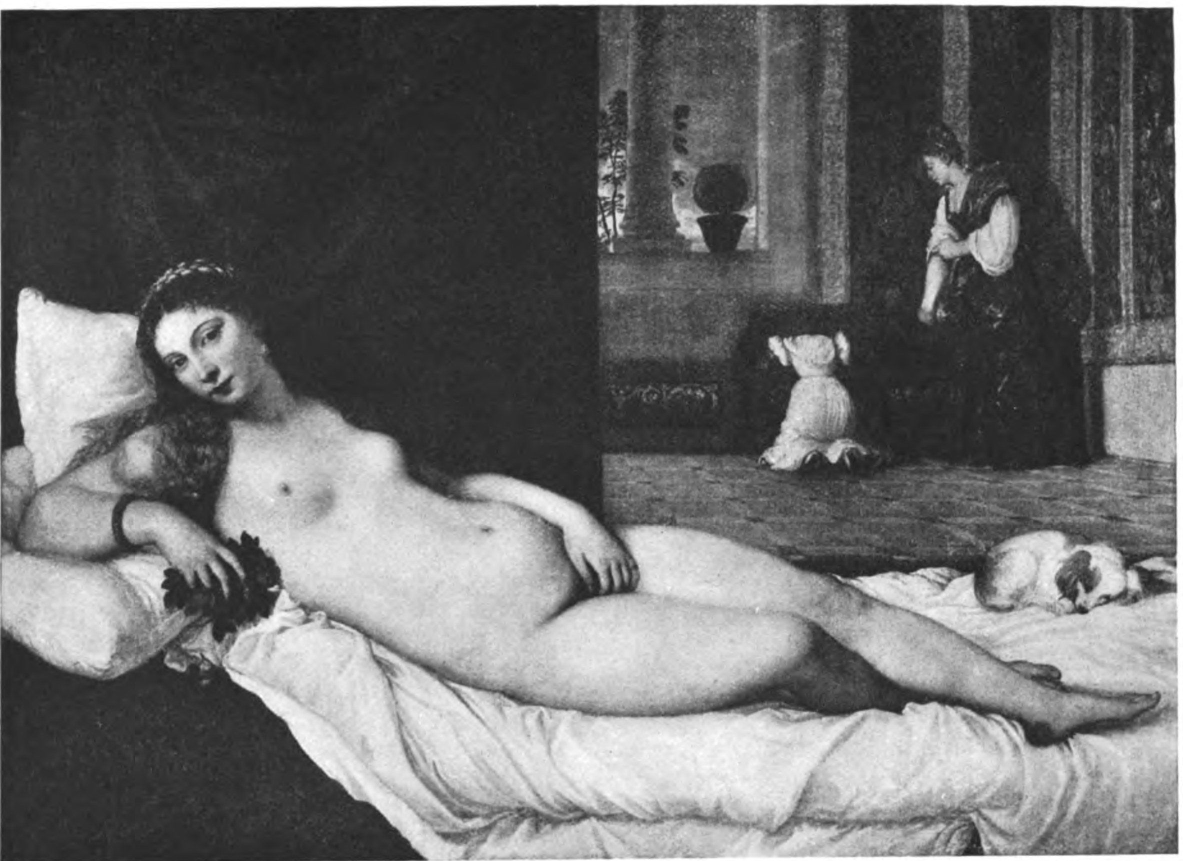
Moins trouble est l'impression que nous laisse la *Danaé* de Naples et les très intéressantes répliques de cette toile exécutées, sans doute, aux environs de 1554, et qui se trouvent aujourd'hui dans les musées du Prado, de Vienne et de l'Ermitage. Ici, entre le corps et la physionomie, il y a unisson. Ce corps, aussi jeune que celui de la Vénus d'Urbin, recèle encore plus de vigueur. Il s'éloigne encore plus des nus lyriques et idylliques de la jeunesse de Titien. Il appartient à une race qui s'apparente aux créatures surhumaines que cisela Michel-Ange et que jettera sur la toile le pinceau fiévreux et forcené du Tintoret. Mais il ne dépasse le niveau des créatures de la terre que par l'amplitude et la robustesse des formes. C'est le corps, non d'une déesse qui a savouré toutes les désespérances de la nuit, mais d'une courtisane héroïque, faite uniquement pour exposer au baiser du soleil et aux regards des hommes sa beauté triomphante. Et la tête qui couronne ce corps, si elle est douée d'une grâce exquise, est destituée d'âme. Elle regarde la nuée d'or enlaçant le vaste fût de colonne qui se dresse près du lit où elle repose, sans que nulle fièvre de convoitise, nul éclair de surprise s'allume dans ses yeux impassibles, ni tende les traits impeccables de sa calme physionomie. C'est un être de beauté passive que même l'approche d'un Dieu ne peut faire sortir de son rêve de sensuelle béatitude. C'est l'Amour, debout à ses pieds, qui esquisse le geste d'étonnement que nous attendrions d'elle : son robuste corps de jeune Dieu se marie merveil leusement à l'athlétique stature de la jeune femme couchée Quant à l'art du peintre, il éclate ici, comme dans la *Vénus d'Urbin*, avec une certitude et une maîtrise souveraines. Si les contours sont peu arrêtés, si, plus encore que chez la *Vénus d'Urbin*, l'épaule et le bras gauche sont indiqués plutôt qu'exé-

cutés, si la rigueur du modelé est quelque peu sacrifiée à la multiplicité et la variété des tons, à la volupté émanant du jeu des couleurs, cette volupté est si intense, si profonde, si saturée de réalité, que le farouche idéalisme de Michel-Ange lui-même en fut ému délicieusement. Quant aux répliques, c'est celle du Prado — je ne connais pas celle de l'Ermitage — qui est la plus importante. Elle est plus rapide, plus vigoureuse, plus réaliste que le tableau de Naples. Le dessin en semble plus négligé, la couleur plus éclatante et, si l'on pouvait dire, plus bruyante. Au lieu d'une molle harmonie, des oppositions violentes : opposition entre la jeunesse voluptueuse de Danaé et la vieillesse cupide de sa duègne, opposition entre la fleur de lumière lactée qu'est le corps de la première et les flots de ténèbres dont est fait le corps de la seconde, opposition enfin entre les carmins foncés du fond du lit et les fanfares de jaune de la pluie d'or. Cela est rude, violent et presque brutal, peut-être parce que, comme la réplique de Venise, c'est un tableau qui n'est pas entièrement de la main de Titien mais auquel a collaboré, sans doute, quelqu'un des élèves du maître, Cesar Vecelli ou Girolamo.

C'est, au contraire, à Titien seul qu'appartient incontestablement la *Venere giacente* qui, à la *Tribuna*, fait pendant à la *Vénus d'Urbin* et qui a dû être peinte aux environs de 1545. C'est peut-être dans cette toile que la conception titianesque du nu est la plus pure. Si la *Vénus d'Urbin* et la *Danaé* sont des courtisanes, la *Vénus avec l'Amour* est vraiment une déesse. Tout en obéissant, avec son habituelle révérence, à la nature. Titien y ennoblit sa vision de la femme. Le corps de cette Vénus, plus ample encore, plus mûr que celui de la *Vénus d'Urbin* et de la *Danaé*, n'a pas seulement connu les caresses des amants, mais les charges sacrées de la maternité. Le petit Eros qui enlace son épaule est vraiment son enfant et lui confère une dignité dont sont dépourvues ses deux rivales. Elle n'est pas enfermée dans un somptueux boudoir dans l'attente de l'amant, ni enveloppée des vapeurs tentatrices de la nuée

d'or. Sa tête charmante, dont l'ovale opulent, les sourcils fortement arqués, le nez droit et fort et les yeux junoniens rappellent l'expressive physionomie de Lavinia, est tournée vers l'enfant qui l'étreint. Son corps héroïque, encadré par le rideau de velours rouge, s'étale, comme une grande fleur épanouie, sur le drap lilial et la couverture de velours brun dont les reflets rosent sa chair blonde. A côté d'elle jappe un petit chien. Sur la balustrade de la fenêtre est posé un oiseau. Et par la large baie ouverte entrent dans la chambre les arbres, les buissons, les plaines vallonnées, les sommets et les nuées, entre toute la nature comme pour faire communier ses splendeurs avec celle de la déesse de la vie. Cette grande échappée vers la nature silencieuse et calme donne à la toile de la grandeur. Et la facture, elle aussi, participe de cette sérénité et de cette élévation. Sans doute, nous l'avons dit, Titien n'idéalise pas, si idéaliser veut dire abandonner, ne fût-ce qu'un instant, la nature : la longueur des bras, la grandeur des mains, les plis du ventre, l'abondance excessive des chairs, témoignent de l'impénitent naturalisme du peintre. Mais l'exécution est d'une fougue plus maîtrisée. La carnation est d'une pâte plus uniforme que diaprent moins de taches colorées. De cette sorte, le modelé devient plus rigoureux. Aucune des parties du corps n'est plus suggérée, mais toutes sont exécutées avec la même amoureuse patience. Il semblerait que quelque chose de l'incorruptible conscience plastique de Michel-Ange eût passé dans la main d'habitude plus rapide et plus insouciante de celui que le prestige de son art avait fait, lui aussi, citoyen romain.

Proche de la *Venere giacente* et cependant très éloignée d'elle, comme atmosphère morale, est la *Vénus avec le Joueur d'orgue* du Prado (vers 1543). L'attitude et l'adorable contour du corps sont identiques. Là aussi, un rideau rouge encadre la scène ; des coussins et des draps enveloppent de fraîches blancheurs, une couverture de velours brun de chaudes caresses les chairs blondes. Mais, de nouveau, ce n'est pas la déesse, mais une servante de l'amour que l'artiste a représentée.



Phot. Anderson, Rome

LA VÉNUS D'URBIN
(Galerie des Offices, Florence)

Ce n'est pas un enfant, son enfant qui l'enlace. Sa main est posée sur un petit chien dont les jappements dérangent un jeune cavalier vêtu avec faste qui joue de l'orgue et qui se retourne. Le corps et surtout la tête, peu lisible de par l'usure et les repeints, mais assez distincte pour révéler son peu de noblesse, sont d'une courtisane d'âge mûr. Devant elle s'ouvre un large paysage : un noble parc qu'enceignent des deux côtés des allées d'arbres, où un jeune faune de marbre boit les eaux jaillissant d'une fontaine, où courent des cerfs, paissent des chevaux et s'enlacent des couples, et qui va se perdre en pleine campagne, parmi des ruines, des sommets et le vaste ciel lumineux. Le tout, malgré la magnificence du nu et du paysage, n'est qu'un tableau de genre qui rappelle déjà un peu les *nude* trop suggestifs que Titien offrira à la lascivité de Philippe II. Il y a, dans cet étalage de chairs nues devant un musicien vêtu et la nature éveillée et attentive, quelque chose qui choque un goût délicat. La musique n'est évidemment pas pour Titien ce qu'elle fut pour l'auteur du *Concert*, un élan de l'âme vers l'au-delà, mais un accompagnement exquis des heures de volupté. Seule, la ligne impeccable de ce corps, plus blanc, plus laiteux, plus clair que celui des nus précédents et qui semble comme pétri de lumière, confère à cette toile cette dignité qui ne saurait jamais faire entièrement défaut aux choses de beauté. Et c'est ainsi que, bien qu'inférieure, à mon gré, à ses sœurs dévêtues, *la Vénus avec le joueur d'orgue* ne dépare pas cette galerie de nus, où Titien a chanté avec une fougue, une alacrité, un amour de la vie saine et forte incomparables, la beauté, telle que la comprenait Venise : beauté opulente, beauté voluptueuse, beauté charnelle que n'effleure aucune souffrance, ne pâlit aucune pensée, n'approfondit aucune émotion, qui n'est faite que pour ravir les yeux des hommes épris de lignes héroïques, de lumières scintillantes, d'ombres chaudes, de couleurs vibrantes et qui, comme l'a dit le poète anglais, dispense des joies éternelles.



Nymphe endormie.



CHAPITRE V

LES PORTRAITS

En abordant le monde des portraits que la main infatigable de Titien créa durant la longue période qui s'étend de 1518 à 1550, la première question qui s'impose à nous est de savoir si ce que nous avons appelé le style de la maturité de l'artiste se révèle, aussi bien que dans les tableaux de sainteté et les tableaux profanes, dans les interprétations qu'il nous a données de ses contemporains et de ses contemporaines. Les portraits de sa jeunesse, tout proches encore de Giorgione, nous les avons appelés lyriques, parce que, autour de ces jeunes hommes vêtus de noir qui se ressemblent comme des frères, tremble comme un halo de mystère auquel aime à s'attacher notre rêverie. La maturité du peintre a-t-elle enfanté des portraits épiques et dramatiques ? Des portraits, non plus d'âmes encore flottantes qu'il appartient à notre imagination de préciser et de compléter, mais des portraits arrêtés, agissants, parlants, dont les traits reflètent la grande bataille de la vie — ses dangers, ses menaces, ses victoires, ses défaites — des portraits qui ne fassent pas seulement rêver, mais qui soient de véritables documents d'histoire, des pages d'épopée, des incarnations de drames humains vécus.

Là encore, là surtout, je répondrai d'une façon affirmative. Là encore, sans doute, il n'y a pas de faille entre le style de la jeunesse de Titien et le style de sa maturité. Au milieu de ses

créations psychologiques les plus audacieuses et les plus cruelles, qui sont comme des dissections et comme des autopsies, nous voyons réapparaître, approfondis seulement par une expérience accrue de la vie et magnifiés par une maîtrise technique inégalée, les types auxquels s'étaient complu ses débuts. Mais il n'importe. Titien, à l'apogée de sa vie et de son art, aborde, dans ses portraits, d'autres problèmes que Titien disciple, continuateur et réalisateur de Giorgione. Sa renommée grandissante lui vaut des modèles autrement intéressants que les jeunes nobili vénitiens. Les grands de ce monde, les plus grands — généraux et diplomates, marquis, ducs, princes, empereurs et papes enfin — posent devant lui. Et le maître de Cadore est à la hauteur des tâches que lui a ménagées la destinée. Son œil infaillible sait déchiffrer les physionomies les plus closes, s'adapter aux physionomies les plus altières, les plus retorses, les plus cruelles, aller de l'apparence extérieure, de l'ossature, des accidents de la chair, du jeu des lumières et des ombres au mystérieux creuset où s'élabore la pensée et sait, en revenant de l'âme cachée aux traits visibles, enrichir ceux-ci de tout ce que lui a appris son investigation. De la sorte, ses portraits deviennent des documents psychologiques et historiques de premier ordre. Mais tout en poursuivant jusqu'à la limite extrême la recherche du caractère de ses modèles, il n'a garde d'enfreindre la loi sacrée du Beau. Il n'oublie jamais qu'un portrait, comme tout autre tableau, est destiné à orner les murs d'un palais somptueux de prince ou de noble, qu'il doit demeurer un *décor*, et que, pour satisfaire l'intelligence, il n'en doit pas moins, avant tout, être une délectation pour les yeux. Il semblerait qu'il eût connu et réalisé la recommandation de Lamazzo : « *Alle pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maesta.* » « Il convient au peintre de toujours intensifier les têtes qu'il représente de grandeur et de majesté. »

Ce sont des portraits encore bien giorgionesques que celui de la Pinacothèque de Munich et celui de Tommaso Mosti (Pitti). Ils sont frères des fameuses effigies du Louvre. Ils ont la même

simplicité de pose, la même certitude de facture et le même charme de mélancolie. Leur peau est faite de la même ambre hâlée à laquelle s'accordent le noir des cheveux, de la barbe et des vêtements, le blanc du col et les tons neutres du fond. Rien de plus fin que les passages des parties pleinement éclairées de la figure aux parties opaques. Ce sont des harmonies en mineur qui exercent sur nos yeux une impression proprement musicale, faite de nostalgique tristesse.

C'est à ce même type qu'appartiennent l'*Homme au faucon* de New-York, que je ne connais que par la photographie, et les toiles admirables de la galerie Pitti — *Le Jeune Anglais*, — du Louvre, nº 15, — et du musée de Berlin. Nous ne savons à quelle date elles furent exécutées. Mais nous avons le sentiment qu'elles sont contemporaines et qu'elles appartiennent toutes trois à la pleine maturité du peintre. Au milieu de ses grands portraits d'apparat, de ses portraits politiques, de ses portraits d'empereurs et de papes, Titien revient pour un instant à son style lyrique. La moins significative et la moins parfaite des trois effigies est celle de Berlin. L'attitude est noble, le port majestueux, le vêtement plus ample que de coutume. Mais la ligne qui enclôt les bras et le torse et constitue un losange presque parfait ne semble pas se rattacher très organiquement au cou. Puis, les yeux aux lourdes paupières qui éclairent l'ambre de la chair, sont peu vivants : ils se posent sur le spectateur avec une tristesse un peu morne.

Plus parlante est la physionomie du portrait du Louvre. Debout devant une colonne sur le fût de laquelle est mollement posée la main gauche, tandis que la droite tient la poignée d'une épée, il a les yeux abaissés vers une personne ou un objet invisible, placé à sa droite. Sa figure est maigre et comme ascétique ; une longue barbe, qui se confond dans le noir du vêtement, descend en fleuve de sa joue. Les sourcils sont plus fournis que d'ordinaire, le nez droit, fort et large. Une lumière vive dessine les os frontaux et maxillaires et appâlit l'ambre de sa carnation. Les passages de la lumière à l'ombre sur le front et la joue sont

une chose admirable. Et l'expression est complexe. C'est l'image d'une force concentrée et triste. Il serre vigoureusement la poignée de l'épée et saura, sans doute, s'en servir, au besoin. Mais la nonchalance de la main gauche posée sur le fût de la colonne jure avec ce geste énergique. C'est à la fois un homme d'action et un homme de rêve.

Mais la plus émouvante des trois toiles est celle qu'on a appelée, on ne sait pourquoi, *Le Jeune Anglais*. Inoubliable demeure dans notre mémoire cette tête étrange. On sent qu'il faut mettre ce portrait-là à côté de celui de Charles-Quint du Prado, à côté, quelle que soit la différence des styles, des plus beaux portraits de Holbein et de Rembrandt. A première vue, il est tout proche des portraits de la jeunesse de Titien. Le jeune homme est debout sans aucun appui. De la droite, il tient des gants comme l'adolescent du Louvre, la gauche est posée sur la hanche. Son vêtement est noir, avivé seulement par les blancs du col et des manchettes, et il ne se distingue de ses frères cadets que par une grosse chaîne d'or qui lui tombe sur la poitrine. Il est posé presque entièrement de face. Le visage est ovale, et une barbe irrégulière et d'une exécution peu poussée continue la moustache sur le menton. Les cheveux sont châtains, alors qu'on s'attendrait à les voir noirs. La couleur de la figure est ambrée. Mais cette couleur n'est pas lisse, et ne caresse pas d'une façon uniforme les plans du visage. Il n'y a pas, comme dans les portraits précédents, des lumières, des ombres et des pénombres. Du profil de la joue gauche les ombres mordent la face de la joue en taches irrégulières, vont rejoindre par marbrures imperceptibles la narine, s'étalent en losanges des deux côtés de l'échine du nez et vont se poser enfin des deux côtés du front. La facture de cette tête est plus fragmentée, plus hachée, plus rompue, plus heurtée, plus dramatique, dirais-je volontiers, que celle des toiles précédentes. Mais c'est avant tout les yeux de cette face qui sont extraordinaires. Ils sont bleu verdâtre au lieu d'être noirs, comme ceux de tous les portraits précédents, et c'est peut-être pour cela qu'on les a attri-

bués à un Anglo-Saxon. Ils ont, grâce à un luisant au haut de la prunelle, une clarté, une puissance de vision incomparables. Tenacement, obstinément, hostilement presque, ils s'enfoncent dans les nôtres, yeux qui savent comprendre, qui savent vouloir, qui savent haïr.

Avant d'avoir exécuté ses chefs-d'œuvre lyriques, Titien avait abordé le portrait d'apparat. Le premier sans doute qu'il ait peint est le portrait de Madrid qu'on a appelé d'abord Alphonse d'Este, puis Federigo Gonzague de Mantoue et que Justi a revendiqué pour le fils de Federigo, Ercole II d'Este (1525). C'est, quel qu'ait été le modèle, une œuvre de transition entre les deux styles du peintre. Fièrement debout, la main gauche appuyée sur une épée, la droite éployée sur le dos d'un petit chien, il est vêtu d'un magnifique pourpoint violet qui attire tout d'abord le regard du spectateur, et auquel évidemment le peintre a attribué une capitale importance. La tête avec l'épaisse chevelure, la moustache et la barbe opulentes est peu éloquente. Les yeux tournés vers la droite ont l'expression morne de l'homme qui pose. Le tout nous laisse une impression de magnificence un peu vide.

Mais ce portrait eut le mérite de préparer Titien à des tâches plus hautes. Dès 1530, puis en 1532, il est appelé auprès de Charles-Quint. Étant donné les occupations de César, les séances qu'il accorda au peintre ne durent être ni nombreuses ni longues : nous savons par l'Arétin que Titien avait l'habitude d'esquisser ses portraits en quelques traits, « dans le temps même qu'un bousilleur mettrait à peinturlurer une armoire ». L'esquisse de l'Empereur paraît s'être conservée à Bologne jusqu'à nos jours. Puis, muni des accessoires — vêtement, armure, etc. — il dut exécuter dans son atelier de Venise les deux premiers portraits de Charles-Quint dont l'un en pied et en pleine armure s'est perdu, et dont l'autre, en pied aussi, est au Prado.

Nous voici devant la première des trois effigies impériales que nous possédons de la main de l'artiste. L'Empereur est

debout, la tête penchée vers la droite, l'une de ses mains posée sur son poignard, l'autre sur le collier d'un magnifique chien se tenant à côté de lui. Ce qui là aussi attire, avant tout, les yeux, est le costume.

Ce portrait est un portrait d'apparat. Splendides, s'étalent sur le corps trapu de l'homme un pourpoint de soie olive-clair, un manteau blanc de lourd brocart recouvert de fourrures, des chausses, des bas et des souliers gris. La tête est coiffée d'une toque à plume blanche. Cette tête n'est pas encore très significative. Avec une fidélité infiniment scrupuleuse, le peintre inscrit les traits de son modèle, sans aucunement essayer de les idéaliser. Le front est large, les sourcils bien marqués, le nez droit et épaté à la base, la grosse lèvre inférieure projetée en avant par le prognathisme héréditaire, la moustache et la barbe rétives. Les yeux tournés vers la droite sont peu expressifs. Le tout donne l'impression d'un seigneur opulent, mais ne révèle en rien le puissant Imperator. L'artiste, habitué à représenter les exquis jeunes Vénitiens, à la joue ambrée, aux traits réguliers, aux yeux en amande, semble avoir été comme surpris par la laideur septentrionale du Flamand. Il s'est contenté de le rendre avec le plus extrême scrupule, sans nul enjolivement courtisanesque. Son besoin de beauté, il l'a satisfait par les splendeurs du costume, par cette merveilleuse symphonie en gris, en blanc et en jaune que constituent les manches, le manteau, les chausses, les bas et la robe lisse de la bête.

Avec le cardinal *Hippolyte de Médicis* (1533), le peintre revient à ses beaux modèles accoutumés. Ici, quel que soit l'art avec lequel l'artiste a peint le pourpoint vert, et quelque piquant qu'il y ait eu à représenter ce cardinal en costume de général hongrois, avec, sur la tête, au lieu du chapeau rouge, la toque à aigrette, c'est la tête qui prime, tête de Florentin rêveuse, sévère et un peu triste, aux sourcils magnifiquement arqués, aux grands yeux en amande, que le peintre a modelée en pleine lumière, sans retouches, sans retour, comme d'un seul coup de pinceau souverain, tant la pâte est égale, tant la ma-



Phot. Anderson, Rome

PORTRAIT DIT DU JEUNE ANGLAIS
(Galerie du Palais Pitti, Florence)

tière est uniformément élaborée, tant le ton en est continûment éclatant et chaud.

Et nous voici à *Alphonse de Ferrare* (1536). Portrait d'apparat, mais où au décorateur commence à s'adjoindre le psychologue. Il est possible, comme le veut Gronau, que l'original, qui avait appartenu à Charles-Quint, se soit perdu, et que la toile du Pitti ne soit qu'une copie d'une réplique peinte par l'artiste vers 1536. Mais la copie est belle, et nous permet de nous faire une idée suffisante de ce que dut être le modèle. Il est debout, la droite sur l'épée, la gauche sur un fût de canon. Sur lui se déploie toute la magnificence du costume ducal : justaucorps cerise à manches jaunes, fourrures veloutées, grande chaîne d'or, pourpoint en velours carmin. Mais tout cela est au service de cette tête invinciblement énergique, au vaste front, au nez busqué avec le sillon profondément enfoncé, aux lèvres sévèrement closes, aux yeux dominateurs exprimant la force concentrée, n'éclatant qu'à bon escient, au moment choisi, mais allant impitoyablement jusqu'au bout du dessein conçu. Devant cette effigie, nous n'avons pas besoin de commentaire historique : au premier coup d'œil, nous voyons que c'est là un puissant de la terre, non seulement par la naissance, mais surtout par la force de son individualité, par l'énergie de son vouloir et par la pénétration de son intelligence.

Il en est de même du portrait de *Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin* (Offices, 1536) et de celui de *François Ier*. Plus de pompe vestimentaire, plus de soie, de velours, de broderies, de chaînes d'or. Dans le fond, à droite, des drapeaux; à gauche, le casque coiffé d'une chimère. Comme costume, se détachant sur une tenture rouge, une pesante armure dont un coup de soleil fait jouer les reflets qui, par places, se font roses, de par le voisinage du velours carmin. Mais, là encore, tout l'intérêt est concentré sur la tête. Légèrement tournée de droite à gauche, elle est modelée en pleine lumière. Teint d'ambre ardent — *ardir de la carne*, dira l'Arétin — comme travaillé par la bile, front altier, avec la calotte de cheveux noirs se continuant

11

par une barbe et des moustaches drues, sourcils épais, nez busqué, plis profonds partant des lobules du nez, et yeux enfin extraordinairement scintillants, grands ouverts, froids, pénétrants, calculateurs, incapables d'un frisson de pitié ou d'amour, yeux de politique cauteleux et cruel plutôt que de général habitué aux baisers des victoires. Puis *François Ier* (d'après une lettre de l'Arétin, probablement de 1538). Il ne le vit jamais, le roi-chevalier, et le reconstruisit vraisemblablement d'après une médaille. Mais quelle force de divination, quelle psychologie prophétique ! Il l'a saisi tout entier. Il l'a vêtu d'un magnifique pourpoint rose, recouvert d'une opulente fourrure, et coiffé d'un chapeau à plumes blanches. Il l'a représenté de profil, comme pour pouvoir mieux sculpter, à vif dans la couleur, le grand voluptueux, ces lèvres sensuelles, ce menton proéminent, ce col énorme. Distinctement on lit sur cette face toute la folle insouciance du Valois, tout son ardent amour du plaisir, toute sa robuste sensualité, mariés à une noblesse native que tous les excès n'ont pu ternir.

Je passe, ne pouvant tout dire, sur les portraits du cardinal *Bembo* (Rome, palazzo Barberini, 1539-40) et du doge *Andreas Gritti* (Vienne, galerie Czernin) que je n'ai pu voir, dont le premier paraît superficiel, mais dont le second, avec cette noble tête altière, qu'adoucit la blancheur de la barbe, reste fixé dans notre mémoire, et j'en viens aux effigies de *Paul III* (Pétersbourg, Ermitage, et Naples 1543). Nous voilà à l'apogée de l'art de Titien comme portraitiste : 1543 et 1548 — Rome et Augsbourg — sont les deux dates flamboyantes dans la carrière du peintre ; le Pape et l'Empereur, au zénith de leur puissance, se livrent à son pinceau.

Et tout d'abord le Pape et sa famille. Nous oublions ce que nous savons de lui, pour ne pas enrichir les toiles du peintre de nos souvenirs, et ne pas retrouver dans nos interprétations ce que nous y avons préalablement mis nous-mêmes. Nous ne voulons lire que ce que l'artiste a écrit de sa plume magistrale. Il a tenté trois représentations de Paul III. Celle de l'Ermitage,

que je ne connais pas, et la petite toile de Naples avec le bonnet ne semblent que des esquisses. C'est dans la grande toile de Naples qu'il a concentré toute sa puissance. Il est assis, le grand vieillard, de toute sa masse, dans un fauteuil. Un camail en velours rouge recouvre le surplis blanc. Sa tête est légèrement penchée en avant. L'impression première qu'une vision prolongée suscite en nous, est celle d'une grande force au repos. Une grande force ne travaillant que pour l'Éternel, mais sachant mettre au service des intérêts éternels toutes les ressources temporelles. Cette tête, quand nous la regardons de près, est terrifiante. Front haut et large derrière lequel s'élaborent les longs desseins, nez cupide en bec de corbeau, grande bouche sensuelle, grande barbe en éventail, longs doigts crochus qui, une fois sur la proie, ne la lâchent plus, yeux qui la guettent, cette proie, inlassablement : un vieux renard revêtu de la peau d'un lion royal. Elle vit, cette tête, immortellement, dans notre souvenir. Peu nous chaut ici l'art du peintre, le chant du velours rouge à côté de la soie blanche, le magnifique modelé de cette chair vieillie et cependant encore élastique, si minutieusement travaillée et cependant si large de facture, avec les rouges humides des veines qui affleurent, les grands cris de lumière, les voix assoupies des ombres, les blancs apaisés de la barbe. Ici l'expression, le rendu de l'âme secrète, l'emporte sur tout le reste : l'acuité du psychologue nous fait oublier les miracles du peintre.

Et autour du pape, sa famille. Le cardinal *Alessandro Farnese* (Rome, Galerie Corsini et Naples, 1543). Belle tête régulière, qui semble ne pas avoir intéressé le peintre et où nous ne reconnaissons pas distinctement sa main. Puis *Luigi Farnese* (Naples, 1546), effigie effrayante : dans une armure, un agonisant aux chairs rongées jusqu'aux os par les vices, la maladie, le remords, la prescience des assassins qui le guettent. Et enfin, plus impressionnante encore, l'esquisse de Naples où Titien réunit sur une même toile *Paul III*, *Ottavio et le cardinal Farnese*. On sent qu'une tragédie vient de se jouer entre ces trois personnages. Le pape qui, dans la grande toile de Naples,

se tient si droit, est comme écroulé dans son fauteuil. Il paraît infiniment vieux. Son bonnet est enfoncé jusqu'aux sourcils et sa soutane semble flotter sur son grand corps décharné. Il est tourné vers Ottavio à qui il semble adresser des reproches et qui se tient incliné devant lui, perfidement obséquieux, cependant que le cardinal, debout à la droite du pape, semble se désintéresser de la discussion, puisque aussi bien ces duchés de Parme et de Plaisance, que se disputent Ottavio et Pierre Luigi, ne le concernent pas. Cette scène extraordinaire a été écrite par le peintre avec une hâte extrême. Mais, à cause de cela même, elle est toute palpitante et toute vibrante de vie. Puis, l'inachèvement du tableau permet de surprendre quelque chose des procédés du peintre. Crowe et Cavalcaselle les ont analysés avec une grande sûreté. Comme fond, des couches minces de couleur appliquées à larges coups de pinceau. Puis, par-dessus, des couches de plus en plus colorées du même ton, modelées avec la plus extrême attention. Dans les parties lumineuses, les formes sont indiquées avec des blancs, dans les parties ombrées avec des tons sombres. Les masses lumineuses sont appliquées à grands coups énergiques. Et, pour unifier le tout, des couches de couleurs transparentes, des glacis et des frottis impossibles à analyser.

Au sortir de cette sombre famille des Farnèse, on aime à reporter le regard sur le beau portrait de l'*Arétin* (Pitti, 1548). Il vaut, dans son genre, les portraits de Paul III. Quelle verve, quel brio, quelle joie, quelle alacrité ! Comme elles chantent ces étoffes que le maître-chanteur a dû extorquer à quelque dupe ! Comme elle dit bien, la large chaîne, l'involontaire générosité de quelque prince pressuré ! Comme ce nez sensuel, ces lèvres gonflées de désir, cette longue barbe flottante, ce front dégarni par la débauche, ces grands yeux impudents clament la vie fastueuse et bruyante, les rapines faciles, les étreintes multiples, et la clament avec une telle force étourdissante qu'on en oublie la bassesse de cette physionomie, et qu'on se laisse aller à sympathiser avec ce qu'il y a en elle de sain, de vigoureux et

de riche ! A cette âme de boue, à ce corps de portefaix, à cette face de bouc, le peintre a su, malgré tout, prêter de la beauté.

Et nous voici en 1548. J'ai énuméré plus haut quelques-uns des innombrables portraits que Titien a achevés ou esquissés à Augsbourg. A ce moment, l'artiste était tellement maître de sa main que chacun de ses coups de pinceau portait, et que peu de jours lui suffisaient pour brosser une toile. De ce peuple de portraits bien peu nous sont parvenus. Je ne connais pas le *duc d'Albe* de la collection Huescar, et je passe sur le soi-disant *Don Diego de Mendoza* du Pitti, le *Benedetto Varchi* de Vienne, le *prélat Beccadelli* des Offices et le prétendu *Andreas Vesalius* du Pitti, tous portraits excellents, criant la ressemblance, mais sans un accent vraiment personnel. Je ne fais que mentionner le *Granvella* de Besançon, si grandiose dans sa simplicité et sa finesse, et l'Électeur *Jean-Frédéric de Saxe*, de Vienne, qui, bien que décoloré par des nettoyages, n'en est pas moins un authentique chef-d'œuvre, tant l'artiste a su modeler avec art cette chair flasque, faire deviner, sous la boule de graisse, le squelette solide, et conférer à cette boursouflure de dignité princière.

Je ne m'arrête que sur les deux fameuses effigies de *Charles-Quint* (Munich et Madrid). Munich : le César est assis dans un fauteuil rouge cerise posé sur un tapis rouge. Derrière lui, un rideau de damas d'or, une colonne grise. Par l'échappée de la fenêtre, des arbres, des arbustes, des nuées bleu gris et la coulée d'or du couchant. L'homme est vêtu et coiffé de noir, avec, comme seules touches blanches, le col et la main droite dégantée. Une impression de majesté triste émane de toute cette masse sombre. Et l'expression de la tête ne fait que confirmer cette sensation. Le Charles-Quint de 1530-1533 était pensif. Celui de 1548 est triste, profondément. Les années, qui se sont succédé depuis lors, ont été lourdes de bonheur, mais aussi d'échecs. La goutte a tordu ses membres, d'inextricables soucis tenaillé son cerveau. Une immense lassitude s'est appesantie sur ses épaules, et pendant qu'il pose, il entretient son peintre favori de ses projets de retraite et de ses préoccupations d'au-delà.

Sans doute, dans ses yeux, l'étincelle de l'intelligence avisée, du calcul tenace ne s'est pas éteinte. Mais de cette toile noire jaillit une impression d'ensemble de lassitude et de résignation. Il est certain que le tableau a été restauré copieusement. Mais la tête, bien que les ombres en soient un peu schématiques, et le col sont de la main de Titien. Le reste — le paysage avec ses verts transparents, son horizon rose et ses nuées grises — semble d'une autre main : on a proposé Cesare Vecelli et même Rubens.

Le Prado : avec *Le jeune Anglais*, Paul III, et l'Arétin, c'est l'une de ces toiles qu'il faut mettre à côté de ce que l'art du portraitiste a produit de plus accompli. Sur un magnifique destrier couvert de housses de carmin, creusant le sol de ses sabots, Charles-Quint est assis, la lance à la main. Le soleil joue sur son armure, forme des masses blanches sur le brassard, la cuirasse et la braconnière, et éclaire en plein la figure. Un paysage splendide l'entoure : le gazon étend sur le sol son tapis épais ; un bouquet d'arbres se dresse derrière le cavalier, et leurs feuilles touchent presque le panache rouge du casque ; au loin des arbres encore, puis les montagnes, chères au peintre, étalant leurs croupes blanches. L'expression de la tête est calme, orgueilleuse, impassible. C'est celle du César que rien ne peut ébranler, ni la victoire ni la défaite, car il se sait le représentant sur terre de Dieu lui-même. C'est bien l'Imperator qui a dit « qu'à l'Empereur romain la Providence a confié l'autorité suprême sur terre, comme au soleil dans le ciel, et que, de même que toute lumière s'éteint devant celui-ci, celui-là a le pouvoir souverain sur tous les pouvoirs du monde terrestre ». L'invincible ténacité se révèle dans le regard et dans la lèvre inférieure dont le prognathisme prend je ne sais quelle expression de dédaigneuse hauteur et l'audace dans le nez d'aigle. C'est vraiment l'apathie olympienne du maître du monde dont parle Justi. Et tout le drame qui va se passer est dans le ciel : comme souvent dans les toiles de Titien, le ciel synthétise l'impression totale du tableau, il est comme l'orchestre symphonique qui accompagne, illustre, approfondit, magnifie le solo pictural. De

lourdes nuées bleues nagent dans l'air qui s'ensanglante au-dessus du cheval et vont mourir au milieu des feuilles et des arbres. L'étoile de l'Empereur, de la maison d'Autriche mourra-t-elle dans le sang, ou bien, après la crise, s'élèvera-t-elle à nouveau comme, après cette lourde journée d'orage, toujours jeune, réapparaîtra le soleil immortel ? La facture de cette toile, qui a sans doute souffert des incendies des palais impériaux, qui a été refaite, mais qui est tout de même moins ruinée qu'on ne l'a dit, est singulière. On a souvent prétendu que Titien préparait ses toiles avec des couleurs détrempées. Il m'a semblé que dans celle-ci, surtout dans le sol et le paysage, ces dessous frigides paraissent plus que de coutume et confèrent au tableau un calme, une sérénité, un silence qui s'accordent merveilleusement à l'altière impassibilité de César.

Charles-Quint, nous l'avons dit, voulut que son peintre favori devînt celui de son fils. Et nous avons vu Titien esquisser, à Milan d'abord et à Augsbourg ensuite, des portraits de Philippe. Il nous reste l'esquisse de Munich et le beau tableau du Prado avec la réplique de Naples (1550-1551). Ce n'étaient vraiment pas des modèles dignes du pinceau de Titien, assoiffé de beauté, que les Habsbourgs fournissaient à leur Apelle. Mais celui-ci sait vaincre toutes les difficultés et atteindre à la beauté à force de vérité pénétrante et par le miracle d'une technique incomparable. L'esquisse de Munich, sans doute, est terrifiante. Sur un rideau brun, fleurdelisé d'arabesques, se détache nettement l'effigie. Le prince est somptueusement vêtu : justaucorps et manteau blancs, large étole de fourrure, toison d'or, toque en velours noir ornée d'un joyau. Les mains sont à peine esquissées : l'une tient le bâton de commandement, l'autre pend négligemment sur l'appui du fauteuil. La tête porte toutes les tares des Habsbourgs : mufle gonflé aux lèvres squameuses, mâchoire inférieure avançante, moustache tombante, yeux à fleur de tête à la sclérotique démesurée, au regard fixe, oreille énorme au pavillon creusé. Tout cela est dit par le peintre avec une hâte fiévreuse, avec des lumières pâles et presque pas de couleur :

des rouges dans les demi-teintes, des noirs dans les ombres de l'œil et du nez. Et cela ressemble à une divinité de quelque peuplade sauvage, à une icone barbare.

Regardez maintenant la toile du Prado. Il l'a dressé debout, dans toute sa grâce juvénile. Il l'a ceint d'une royale armure que fait chanter le soleil, et dont le velours rouge du tapis de la table avive les reflets et d'où jaillissent les chausses bouffantes, brodées d'or. Les jambes sont gantées de bas gris. L'une de ses mains tient l'épée, l'autre est appuyée sur un grand casque à panache, auprès de quoi reposent les gantelets. Tous ces accessoires disent le prince héritier de l'Empire où le soleil ne se couchait pas. Mais c'est la tête qui est le chef-d'œuvre. Comme le peintre, tout en en conservant le caractère, l'a ennoblie ! Il lui a ôté la toque pour laisser se déployer l'orbe du front. Il a dessiné les sourcils en pinceau, il a atténué la fixité des yeux, en les fermant à demi et en les faisant regarder de côté, il a aminci le nez, diminué le gonflement des lèvres, effilé la moustache et dégagé le menton. C'est un jeune prince fier et pensif dont on comprend que Marie Tudor, sur la foi de ce portrait, se soit instantanément éprise. Et quelle merveille de technique ! Comme cette joue est modelée dans l'ombre chaude, et quelle fine harmonie de gris et de blancs sur les chausses et les bas ! Cela est d'un art presque plus raffiné que le portrait épique du père.

Je n'ai parlé jusqu'ici que des portraits d'hommes de Titien. J'en viens aux portraits de femmes, mais je compte m'arrêter peu longtemps sur eux. Il me semble, en effet, que les portraits de femmes de Titien sont très inférieurs à ses portraits d'hommes. Et cela ne laisse pas que de surprendre, à prime abord. Il semble étonnant que le peintre qui a si profondément senti et si passionnément aimé la beauté féminine, se soit intéressé moins à ses contemporaines qu'à ses contemporains, et que, parmi ses effigies féminines, il n'en soit pas une qui puisse rivaliser, même de loin, avec son Paul III, son Charles-Quint ou son Arétin. Mais cela s'explique à la réflexion. D'abord, il est évident que



Phot. Anderson, Rome

PORTRAIT DE PAUL III
(Musée de Naples)

ses modèles masculins étaient infiniment plus captivants que ses modèles féminins. Qui, parmi les femmes de son temps, pouvait égaler en intérêt psychologique l'Empereur, le Pape, le grand pamphlétaire ? Puis, dans les têtes d'hommes qu'il a peintes, Titien recherchait avant tout l'expression, le caractère, l'empreinte laissée sur les traits par le drame de la vie, les grandes actions, les pensées profondes, la passion, le vice, le remords. Au contraire dans la femme il recherchait avant tout la beauté, la noblesse des lignes, l'éclat du teint, le lustre velouté des yeux. Or, les modèles que sa clientèle lui imposait n'étaient pas nécessairement d'une beauté éclatante, n'étaient pas ceux qu'il aurait choisis lui-même s'il avait été libre. Ces modèles-là, que lui fournissaient les courtisanes de Venise, il les avait portraicturés dans ses « poésies » et les avait immortalisés dans son *Amour sacré et profane*, dans sa *Flora*, dans ses Vénus, dans toutes les toiles profanes et même dans quelques toiles religieuses que nous avons analysées plus haut. C'est là, et non dans ses portraits proprement dits, qu'il faut chercher Titien, peintre de la femme.

Le premier des portraits de femme de sa maturité semble avoir été cette jeune femme, appuyée sur le négrillon, dont Justi a prétendu qu'il représentait *Laura di Dianti*, qui se trouve à Richmond et que je n'ai pu voir (1522-1523). Puis viendrait *Isabelle d'Este* (Vienne, 1534). L'on sait que c'est d'après un portrait ancien que Titien a représenté la femme de François Gonzague, en lui laissant la jeunesse et la beauté qu'elle avait perdues. Aussi sa tête paraît-elle peu expressive et d'une beauté impersonnelle, rappelant par son bel ovale, ses grands yeux ronds et son nez de statue, les « belles » des poésies. C'est au costume qu'il s'est surtout appliqué : robe bleu-vert sombre avec broderie d'or aux manches, fourrure fauve, parure de brillants au milieu du *balzo*, perles aux oreilles. Nul ne reconnaîtrait dans cette idole, parée comme une châsse, la « mère de la concorde », dont parle Floriano Dolfo, « sage, belle et vertueuse ».

Ensuite, c'est la série des *Eléonore Gonzague, duchesse d'Urbin*. On aimerait savoir les liens qui ont uni le peintre à cette

princesse dont nous connaissons si peu de chose. Nous savons seulement qu'au moment où Titien fait son portrait des Offices (1536-1538), elle avait quarante-cinq ans, était maladive, menacée de cécité et malheureuse à côté de son époux, rude vieillard qui la négligeait. D'après toutes les toiles pour lesquelles elle a servi de modèle, on peut affirmer que non seulement elle n'était pas belle, mais qu'il y avait dans sa physionomie quelque chose de déplaisant que tout l'art du peintre n'a pas su atténuer. Et, cependant, c'est cette femme mûre, triste et peu attrayante que Titien a représentée à tous les stades de son développement et pour laquelle il a déployé toutes les ressources de son art multiforme : ce sont ses traits, nous l'avons dit, que nous entr'apercevons dans la splendeur de la *Vénus d'Urbin*.

C'est d'elle aussi que s'inspire sans doute, comme le veut Gronau, la *Jeune Fille aux fourrures*, de Vienne (vers 1536). J'ai longtemps hésité, avant d'accepter cette attribution. L'ovale opulent, les yeux ronds, les sourcils fournis, le nez un peu gros, me paraissaient plutôt désigner Lavinia ou un modèle apparenté à celui qui inspira la *Vénus avec l'Amour*. Mais la bouche oblique aux lèvres minces et le menton fuyant appartiennent incontestablement à Éléonore. C'est elle, jeune fille, les épaules tombantes, avec, cependant, la gorge et les bras d'une femme. Un manteau de velours, qui laisse nus sa poitrine et ses bras, est jeté sur elle. Des perles constellent ses cheveux blonds, ses oreilles, son cou, son poignet, ses doigts. Il y a, entre l'expression candide, la simplicité de la coiffure et la magnificence des formes et de la parure comme une dissonance qui permet de supposer que Titien a dû reconstituer, d'après un portrait ou d'après l'original vieilli, la duchesse adolescente et qui reste un peu déconcertante ; mais le travail des chairs nacrées, caressées par les lustres chatoyants du velours, est une chose exquise.

S'il y a des doutes pour l'attribution de la toile de Vienne, il n'y en a pas pour celle de l'Ermitage que je ne connais que par la photographie. Cette fois, c'est Éléonore même, avec ses sourcils en pinceau, ses yeux un peu bridés, la bouche un peu

oblique, les lèvres acides, le menton fuyant et, dans la physionomie, bien prononcé, ce quelque chose de repoussant que nous retrouvons dans la *Vénus d'Urbin*. Elle est drapée, comme la jeune fille de Vienne, d'un manteau brodé d'or, qu'elle retient des deux mains, et coiffée fantastiquement d'une sorte de toque triangulaire que panache une grande plume blanche : c'est là évidemment que Rubens a puisé le modèle de sa jeune femme au chapeau blanc, et Rembrandt quelques-uns de ses portraits aux vêtements fantastiques.

C'est Éléonore encore que nous croyons reconnaître dans la *Bella* du Pitti (1536), le plus fameux des portraits de femmes de Titien. J'avoue que, pour moi, quelque attentivement que j'aie étudié cette toile, il m'a été impossible de me réchauffer pour elle. Sans doute, le port de cette femme est royal, ses épaules d'une richesse de texture, sa tête d'une fraîcheur, d'une fleur de santé admirable, ses cheveux blonds-roux, parés du diadème, avec la tresse qui tombe sur l'épaule droite, d'un ton exquis avec ses harmonies bleu et or. Mais, en dépit de l'art prodigieux qu'a déployé le peintre, nous restons froids. Il n'y a pas de vie véritable dans ces traits, il n'y a pas d'âme dans ces yeux froids et scrutateurs qui sont bien ceux de la *Vénus d'Urbin*. C'est un tableau d'apparat qui n'a pas jailli d'une vision directe du peintre. Comme l'*Isabelle d'Este*, comme la *Jeune Fille à la fourrure*, c'est une reconstitution. L'artiste, qui ne vibrait vraiment qu'en face de la vie, est obligé ici à la suppléer par la science et l'art. Et cet effort est visible. Ce qu'il y a de plus senti, de plus sincère dans la toile, c'est le magnifique vêtement que la duchesse avait, sans doute, fait tenir au peintre et que celui-ci a dû faire revêtir par un mannequin.

Aussi préféré-je la vraie effigie d'*Eléonore* des Offices (1536-1538). Ici, au moins, c'est la femme elle-même, telle qu'elle était, valétudinaire, vieillissante, à côté de son terrible époux. C'est encore, sans doute, un portrait d'apparat. Titien a représenté la duchesse, assise dans un fauteuil, avec, par la fenêtre, une échappée sur la campagne et, à côté d'elle, le petit chien qui

rappelle si étrangement celui de la *Vénus d'Urbin*. Elle est vêtue d'une splendide robe en velours frappé noir, moucheté d'or, et d'un corsage en dentelles blanches. Sur les cheveux, une résille d'or. La tête est faite avec une grande simplicité, avec très peu de matière et l'indication sommaire d'une précision un peu sèche des traits. Elle est triste et morne. Mais cette tristesse morne est plus émouvante que l'expression faussement joyeuse de la *Bella*, qui voudrait sourire, mais qui ne le peut pas, tant ses lèvres minces ont dû prononcer de paroles douloureuses, et ses yeux trop avertis connaître les abîmes de la vie.

Quel contraste avec cette physionomie morose que celle de la *Fillette de Robert Strozzi* (Berlin, 1542) ! Que n'a-t-il portraicturé plus d'enfants, celui qui a créé tant de *bambini* et de *putti* délicieux ! Exquisement, elle s'enlève sur le fond rouge-brun, l'enfant bouclée, avec sa robe gris-argent, avec sa main potelée soulevant la patte d'un petit chien posé sur une table ornée de bas-reliefs, avec ses chairs si souples et si vigoureuses ! — Est-il de la main de Titien ou, comme on l'a supposé, de celle d'Orazio Vecelli ou de Marco di Tiziano, le portrait de *Caterina Cornaro*, reine de Chypre (Offices, 1542) ? Nous ne savons. Ce qui est certain, c'est que ce portrait, qui est la reproduction d'un portrait fait du vivant du modèle, malgré toute la splendeur de la robe de satin prune, du manteau en lourd brocard vert, à la large bordure en broderie de perles, et du splendide diadème royal, malgré le charme de la physionomie, est dépourvu de vie. — Plus intéressant est le portrait d'*Isabelle de Portugal* (Prado, 1543-1545) que son impérial époux se fit apporter à son lit de mort.

Là encore, il s'agit de la reproduction d'un portrait, puisque le modèle était mort depuis plusieurs années. Et néanmoins, ici, il y a plus d'émotion que dans les toiles précédentes. Elle aussi est vêtue magnifiquement d'un costume de velours rouge aux manches bouffantes de soie cramoisie et d'un corsage en mousseline d'or, et couverte de bijoux. Mais tout cet éclat est comme tamisé et assourdi de douce harmonie. Un paysage

vespéral fait entendre comme une musique nostalgique. Et son chant s'accorde bien à la mélancolie qui est épandue sur ces traits fins, sur cette main lassée aux doigts fuselés et qui nous fait comprendre que cette douce créature demeure depuis longtemps dans la paix du silence éternel.

Mais les plus intéressants parmi les portraits de femmes de Titien sont ceux où il a représenté sa fille Lavinia. C'est pour elle que le peintre semble avoir éprouvé les sentiments les plus tendres dont il fût capable de vibrer. Pour la doter, il s'est dépouillé d'une grosse somme de cet argent qu'il aimait tant. C'est elle, sans doute, que, dans une lettre à Philippe II, il appelle « la maîtresse absolue » de son âme. Il s'est certainement inspiré d'elle dans plus d'une de ses « poésies ». A regarder attentivement les traits de la *Danaé* de Naples, avec ses traits d'un charme un peu enfantin, avec ses lèvres charnues et son nez aux narines légèrement relevées, on se demande si ce n'est pas à l'enfant bien-aimée qu'il a songé. En tout cas, c'est elle qu'il a immortalisée dans la *Salomé* de Madrid et la *Porteuse de fruits* de Berlin. L'attitude dans les deux toiles est la même. Debout, regardant le spectateur de face, elle tend la coupe où, d'une part, gît une tête de mort, et, de l'autre, sont posés des fruits. Mais, dans le portrait du Prado, les bras jaillissent des linges, nus, comme les bras de la *Belle* du Louvre dont ils rappellent l'admirable contour. Il y a, dans cette toile, qu'on peut placer vers 1550, une fougue, une ardeur, une verve extraordinaire. L'or de la chevelure parsemée de bijoux, la grâce juvénile de la tête, du col et de la nuque, le blanc des linges, le brocart jaune-rouge de la robe, tout cela chante et vibre avec une incomparable intensité. Et, comme dans la *Belle* du Louvre et la *Flora*, c'est dans le clair-obscur, là où les étoffes et l'atmosphère caressent et brunissent les chairs, que le peintre a fait vibrer les ombres d'une vie magnifique. Dans le tableau de Berlin, le ton est moins chaud et moins ardent. La tête et la nuque s'enlèvent sur un rideau rouge. Un paysage crépusculaire s'endort dans les lointains. La robe, en brocart jaune et vert, occupe une place plus



Jupiter sous la figure d'un satyre découvre Antiope endormie.

LIVRE III

La Vieillesse : 1550?-1576

TITIEN TRAGIQUE



Portrait d'homme.



CHAPITRE PREMIER

LA VIE — LA TECHNIQUE NOUVELLE

QUAND le soir est-il tombé sur la tête de Titien ? A quel moment les branches du grand chêne se sont-elles dépouillées ? Quand l'athlétique montagnard qui brava héroïquement l'assaut des ans, comme les Dolomites de son Tyrol défient les assauts de la tempête, a-t-il senti les atteintes de la vieillesse ? Après avoir longuement hésité, j'ai choisi la date de 1550. Mais j'ai mis devant cette date un point d'interrogation. On sent bien que ce n'est pas à une date fixe, telle année, tel mois, tel jour, que l'on atteint à la vieillesse. C'est peu à peu qu'elle s'insinue dans le corps et dans l'esprit, qu'elle raidit les membres et la pensée, qu'elle assourdit les lumières et qu'elle assombrit la couleur des choses. Pour Titien, quand nous parlons de sa vieillesse, ce n'est pas d'un affaiblissement des forces physiques, des énergies vitales, des facultés intellectuelles, du génie artistique, que nous entendons parler. Nous possédons de Titien toute une série de portraits, à Windsor, à Vienne, aux Offices, à Berlin et enfin au Prado, dont deux au moins, celui de Berlin et celui du Prado, sont incontestablement authentiques. Ni l'un ni l'autre n'est daté. Mais la plupart des critiques ont proposé, avec raison, ce semble, l'année 1550 pour l'autoportrait des Offices et celui de Berlin, et 1570 pour celui du Prado. Le portrait des Offices et celui de Berlin sont certainement contemporains. Tous deux nous montrent Titien invaincu par l'âge. Si les cheveux semblent rares sous la calotte, la barbe

toute blanche, et la peau couturée de rides, les chairs conservent leur élasticité, le regard son acuité, le corps son auguste ampleur. L'homme du portrait de Berlin est visiblement en puissance de toute son énergie : il a vraiment le port impérial, et on devine que ses mains, dont l'une est appuyée sur la table et l'autre fermement posée sur le genou, n'ont rien perdu de leur vigueur souveraine. Et même le portrait du Prado, si infiniment touchant, ne donne pas l'impression d'une déchéance physique. Sans doute, la figure s'est émaciée, les tendons se sont relâchés, les plis creusés, et c'est surtout l'ossature qu'accuse le peintre. Mais l'œil, bien qu'adouci et comme approfondi par l'approche du grand soir, vit au fond de l'orbite, invincible. Et la main, à peine indiquée, tient fermement le pinceau qui n'a pas cessé de créer.

Ce n'est donc pas une décadence physique que semble annoncer cette année 1550 que j'ai choisie. Et ce n'est pas non plus un changement dans la vie de Titien, dans ses habitudes, ses relations, dans sa façon d'être qu'elle inaugure. Cette vie reste ce qu'elle avait été pendant sa maturité. Sans doute, il ne lui est pas épargné de voir se faire autour de lui des vides. En 1550, sa sœur Orsa, qui, depuis la mort de sa femme, avait présidé à son ménage, meurt. En 1555, c'est sa fille Lavinia qui quitte cette maison de Biri Grande dont elle fait le charme pour aller suivre l'homme que lui avait choisi son père à Seravalle, et pour y mourir, dès 1562. En 1556, c'est l'Arétin qui quitte la scène de la vie dans un éclat de rire et, avec lui, ce sont vraiment les belles années de création heureuse, d'ambition satisfaite, d'idéal artistique entièrement atteint, de maîtrise universellement reconnue, qui s'évanouissent. En 1558, c'est Charles-Quint, l'impérial client qui avait reconnu dans le montagnard de Cadore une nature impériale congéniale de la sienne, qui pénètre dans ce royaume de la paix auquel il avait si ardemment aspiré. Un an après, le peintre perd son frère Francesco. En 1570 enfin disparaît Sansovino, le bon compagnon des soupers de l'Arétin, l'un des rares hommes envers lesquels

Titien eut l'occasion de se montrer généreux et fidèle dans l'infortune.

Oui, des vides s'étaient faits. Mais Titien n'était pas homme à s'arrêter longtemps devant des tombes. Il avait mieux à faire que de pleurer les morts, même les plus aimés. Les besoins sentimentaux, nous le savons, n'avaient jamais été impérieux en lui. Avec les années accumulées, il est vraisemblable qu'ils ne s'étaient ni accrus ni avivés. Sans doute, il lui restait ses deux fils, mais tout nous fait supposer que, même avec Orazio, les relations ne furent pas véritablement tendres. C'est Orazio, en tout cas, qui fut le compagnon de sa vieillesse. C'était son collaborateur artistique et son associé commercial. C'est lui qui négocie et discute les commandes. Titien lui avait cédé, au moins nominalement, — comme le prouve un arrêté du 4 août 1568 du podestat de Murano — son commerce de bois. Il obtint pour lui, en 1569, du Conseil des Dix, la survivance de la *senseria,* en 1571, de Philippe II, celle de la pension de Milan. Et nous avons montré, d'après les lettres de Titien, qu'à ce fils il avait témoigné, à de certains moments, une sollicitude vraiment paternelle. A côté d'Orazio, Titien avait des élèves ou plutôt des aides. A peine une toile de Titien était-elle entre les mains de ses clients princiers qu'on en demandait de tous côtés des répliques. Combien sont sortis de son atelier de *Mères Douloureuses*, d'*Ecce Homo*, de *poésies*, dont le maître n'avait qu'ébauché l'esquisse, auxquels il n'avait ajouté que les derniers coups de pinceau, l'accent d'un luisant, l'atténuation d'une ombre, une ligne, un point, une tache où les clients et les spectateurs devaient reconnaître la signature du grand artiste. Bien plus, dans les dernières années, il semble avoir seulement dessiné les cartons et abandonné tout le reste à ses élèves. Ainsi le décor de l'église de Pieve est tout entier de la main de Valerio Zuccato et de Cesare Vecelli. De même, la vaste décoration que lui avait commandée la ville de Brescia pour la grande salle de l'Hôtel de Ville (1568) y fut mal accueillie, parce que les gens de Brescia prétendaient qu'il n'y avait rien de la main de Titien,

si bien qu'Orazio, après s'être rendu dans la ville, dut se contenter, au lieu du prix convenu, de 1.000 écus. On aimerait à penser qu'à ces collaborateurs — Cesare Vecelli, Girolamo Marco Vecelli, Geronimo Tiziano, que Garcia Hernandez mentionne en 1564, Valerio Zuccato, Schiavone et celui que Vasari appelle le Flamand Jean — Jean-Stephanide-Emmanuel Altdorfer — l'unissaient des liens cordiaux.

La clientèle de Titien lui était restée fidèle. Ce sont d'abord les doges qu'il portraictura — Marc-Antonio Trevisano en 1553, Francesco Venier en 1555 — ; puis des tableaux votifs qu'il exécute pour les doges — comme le *Fede* — ou pour des particuliers, comme le *Saint Laurent* pour la veuve de Lorenzo Massalo ; ensuite des tableaux et des dessins qu'il fournit au duc Guidobaldo d'Urbin, des décors et des tableaux d'autels que lui demandent le pape Pie V, la ville de Cadore et celle de Brescia. Mais son principal client reste Philippe II : ce n'est pas sans raison qu'il écrit dans l'une des nombreuses lettres qu'il adresse au roi que, pendant vingt-cinq ans, il avait consacré presque toute son activité à la maison d'Autriche. Philippe II avait hérité de son père l'admiration pour le génie de Titien et même un certain attachement pour sa personne. Le sombre fanatique ne semble pas avoir été insensible à ce que l'art du grand Vénitien avait de voluptueux. Son mysticisme religieux n'était pas exclusif de sensualité temporelle. S'il réclame de Titien des tableaux de sainteté et des toiles destinées à commémorer la victoire de la chrétienté sur le Croissant, il ne dédaigne pas non plus les *nude* dont Titien, avec une insistance offensante, lui détaille les mérites.

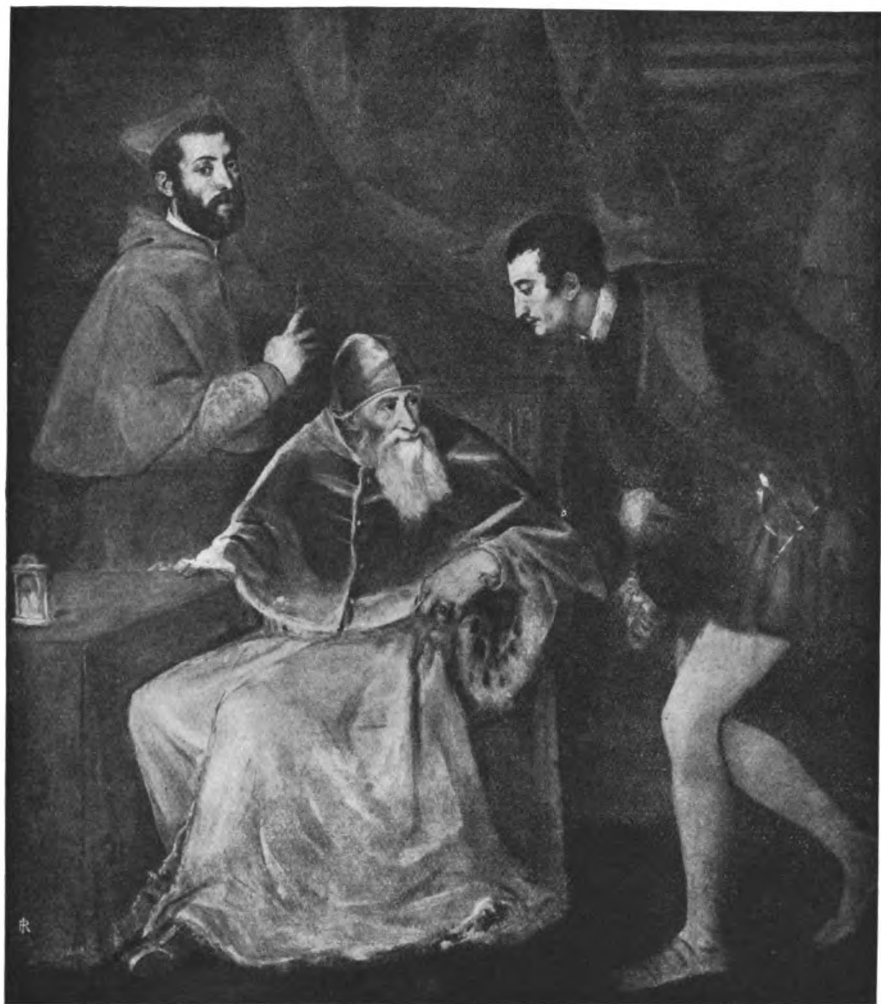
La correspondance entre le peintre, le roi, son ministre, Antonio Perez, et son ambassadeur à Venise, Garcia Hernandez, est, surtout depuis 1559, des plus actives. Titien dresse, pour Antonio Perez, la liste des toiles que, depuis 1556, il a envoyées en Espagne et qui ne lui ont pas été payées. Elle est considérable. On y trouve *Vénus et Adonis*, *Europe*, *Calliste*, *Actéon*, *le Christ et Pilate*, *le Christ au Tombeau*, *Marie-Madeleine*,

les trois Mages, *Vénus et l'Amour*, *la Femme nue avec un Satyre*, *la Cène*, *Saint Laurent* auxquels il faut ajouter les *Danaé*, un *Christ au Jardin*, une *Mise au Tombeau*, la *Trinité*, des *Mères Douloureuses*, une *Turque* et une *Persane*.

Cette correspondance, pour intéressante qu'elle soit, est d'une lecture pénible. Le ton du seul billet du roi adressé directement au peintre que nous possédions est condescendant et même aimable : il intitule le peintre : *mio amado*. Celui de Titien, par contre, est d'une humilité et d'une servilité extrêmes. « Tout son savoir est consacré à Philippe. » — « Tant qu'il pourra user de ses membres, courbés par l'âge, ils sont siens, et quelque lourd que soit le fardeau dont il est chargé, il deviendra plus léger par la pensée qu'il ne vit que pour servir Sa Majesté... » « Quel peintre antique ou moderne peut se vanter et se glorifier de consacrer ses services, de par sa propre volonté et par un auguste appel, à un tel roi ? » « Il se sent tellement flatté qu'il ose dire qu'il n'envie pas le fameux Apelle qui fut si cher à Alexandre le Grand. » (19 juin et 21 septembre 1559.) Mais ces protestations ne sont que de style. En réalité, ce sont des lettres qui quémandent, d'abord du ton le plus humble, jusqu'à ce que l'éternel débiteur, à force de n'être pas payé, finisse par se redresser et par réclamer son dû à haute et distincte voix.

A lire d'affilée ces lettres, on finit par admirer l'invincible ténacité du peintre. Il ne se lasse pas de répéter indéfiniment les mêmes réclamations, de moduler les mêmes plaintes. Il emploie tous les modes : l'insinuation, la supplication, le pathétique, l'indignation. C'est un M. Dimanche épique, c'est parfois un Gobsek, homme de génie. 1561, 2 avril : il n'a pas reçu les 2.000 scudi de Gênes ; il avait acquis, sur la foi de cette créance, des terres qu'il a été obligé de revendre à perte. Il envoie au roi une *Madeleine* qui se présente devant celui-ci avec des larmes dans les yeux, en suppliant pour les besoins de son très dévoué serviteur. Là-dessus, sur l'ordre de Philippe, la créance est payée. Le 17 août, réclamation nouvelle : elle est payée en ducats, d'où perte de 200 écus que le roi lui fait verser. Lettres de

Garcia Hernandez qui invite Philippe à envoyer à Titien 800 écus, comme quartier de sa pension annuelle, pour l'encourager à achever la Madeleine et les deux autres tableaux qu'il a en train : « Titien devenu vieux est un peu cupide, *un poco codiciose.* » 1563. Titien enverra sous peu à Philippe une *Cène* à laquelle il travaille depuis six ans, « œuvre des plus fatigantes et des plus importantes qu'il ait jamais faites pour Sa Majesté ». Mais, en revanche, il voudrait tirer quelque consolation et quelque fruit de sa traite de grains sur Naples, concédée depuis tant d'années par Charles-Quint « de glorieuse mémoire » ; il réclame la pension qui aurait dû accompagner la naturalisation de Pomponio, et enfin il supplie le roi d'agir auprès du duc de Sessa pour que celui-ci lui fasse verser par le trésor de Milan la pension qui lui est due depuis quatre ans. Le 6 décembre, il revient à la charge : la pension de Milan qu'il sollicite est le seul payement pour les nombreux tableaux qu'il a envoyés au roi pour la Saint-Nicolas. 1564. Lettre de Philippe annonçant à Titien que des ordres ont été donnés au vice-roi de Naples et au gouverneur de Milan pour le payement de son dû, lettre d'Antonio Perez promettant à Titien — en échange de la promesse d'une Madone — de le faire rémunérer convenablement de sa *Cène*. Lettre de Garcia Hernandez à Philippe lui annonçant que Titien a égaré les pièces de sa créance sur Naples et qu'il lui conseillera de se contenter pour le moment de sa pension de Milan. Lettre de Titien au roi lui mandant que la *Cène* est achevée, mais que les fonds de Milan ne sont toujours pas arrivés. Lettre de Philippe à Garcia, l'informant qu'il a été donné des ordres à Gabriele de la Cueva pour que le maître fût payé. Lettre de Garcia à Philippe : « la *Cène* est prête à être expédiée et le peintre va se mettre à un *Saint Laurent*, car il veut travailler pour gagner des écus ». Lettre du même à Antonio Perez : la *Cène* est une chose merveilleuse, *cosa maravillosa*, et jugée par tous les connaisseurs comme l'une des meilleures choses qu'il ait faites. Il ne lui a pas livré le tableau, désirant y mettre la dernière main au retour d'un court voyage. Mais



Phot. Anderson, Rome

PAUL III ET SES DEUX NEVEUX
(Musée de Naples)

Garcia soupçonne que c'est là un prétexte. Sa chicherie et son avarice, « *codicia y avaricia* », lui auront suggéré de ne pas s'en dessaisir jusqu'à l'arrivée de la dépêche de payement. Tout vieux qu'il est, il travaille et peut travailler et, s'il voyait des écus, il en ferait encore davantage. Il est bien allé à Brescia pour gagner de l'argent. Le 15 octobre, nouvelle lettre de Garcia à Philippe : la *Cène* sera achevée en huit à dix jours, et immédiatement après, Titien entamera le *Saint Laurent*. Mais Don Gabriele de la Cueva ne s'est pas encore exécuté. Titien est gaillard, *gallardo*, il peut toujours travailler, mais si Sa Majesté désire encore d'autres choses de sa main, il faudra l'en aviser à temps, car, suivant ce que disent ceux qui le connaissent bien, il est près de ses quatre-vingt-dix ans, bien qu'il ne les porte pas. Mais pour de l'argent, il fera tout : *por dineras hara toda cosa*. 1565. Titien à Philippe : la pension de Milan a enfin été versée, mais on lui en a retenu un quartier, et le reste a été payé, non en argent, mais en sacs de riz, sur lesquels il a perdu plus de cent ducats. Il demande à être compensé, pour pouvoir continuer à servir son royal client. 1567. Lettre de Titien au cardinal Farnèse lui rappelant leurs anciennes relations et lui demandant d'intervenir pour le payement de quelques centaines de ducats que lui avait promis Charles-Quint à l'occasion de la naturalisation de Pomponio. Lettre du peintre au roi. Il est prêt à exécuter pour Philippe un cycle de six, huit ou dix tableaux consacrés à la vie de *Saint Laurent*, sans compter la grande toile consacrée à la mort du Saint. Mais il lui demande de se souvenir des « besoins de son âge » et de lui faire verser ses pensions, sans aucun retard. Il ne reçoit pas un sol sans que la moitié s'en aille en commissions, intérêts ou douceurs pour les agents. La Chambre d'Espagne lui doit les arrérages de trois ans et demi, la Chambre de Milan lui a retenu plusieurs annuités, et, au lieu d'écus, elle lui envoie des sacs de riz, ce qui lui a causé une perte de plus de 80 écus. Quant à la concession de Naples, elle ne lui a rien rapporté depuis de longues années : il a égaré l'original de la traite et prie qu'on en recherche une copie et la lui expédie.

De la sorte, il pourra peut-être rentrer dans les débours infinis qu'il a faits en cadeaux pour gentilshommes et agents. 1568. Nouvelle réclamation pressante pour la « bienheureuse » traite de Naples : si elle lui est versée, il croira que « dans le grandissisme besoin où il se trouve, l'âme lui est revenue en ce corps affligé et tout dévoué au service du roi ». 1571. Les calamités du temps l'obligent à s'adresser de nouveau à Philippe. Depuis des années il n'a rien touché de sa traite ni de ses pensions. « Il ne sait comment trouver moyen de vivre dans ses dernières années. Depuis dix-huit ans il n'a pas touché un *quartino* pour toutes les toiles qu'il a envoyées à Madrid et dont il adresse un mémoire récapitulatif à Antonio Perez. Il est sûr que la clémence infinie du roi saura reconnaître les services d'un serviteur de quatre-vingt-quinze ans. 1574. Lettre à Antonio Perez. Il a enfin reçu 800 écus de la Chambre d'Espagne qui lui en redoit encore 300. La Chambre de Milan reste sourde à ses réclamations. Il lui envoie à nouveau le catalogue des toiles qu'il a peintes pour Philippe, catalogue incomplet qu'il demande au ministre de compléter. Il espère que la pension d'Orazio sur Milan lui sera payée, « afin que sans tant de tracas, de fatigue et de détours, il puisse jouir de la faveur accordée par Sa Majesté ». 1575. Le peintre rappelle au roi le catalogue qu'il lui a adressé : dans les mauvaises fortunes du monde, il a besoin de la puissance et de la très réelle libéralité du prince. Enfin, en 1576, quelques mois avant sa mort, dernière lettre de Titien à Philippe. Depuis cinq ans, il n'a rien touché pour les nombreuses toiles qu'il a envoyées à Sa Majesté. Il est arrivé à un âge très pesant et se trouve dans un grand besoin. Il a été créé chevalier par son bienheureux père Charles-Quint. Il veut être en état de soutenir ce nom si honoré et si estimé par le monde, « afin qu'on connaisse en même temps que les travaux faits durant tant d'années pour la Sérénissime Maison d'Autriche lui ont été agréables, ce qui lui permettra de passer le restant de ses jours au service de Sa Majesté ».

J'ai insisté longuement sur ces interminables réclamations. Elles sont révélatrices du caractère du peintre. Sans doute, il est révoltant de penser que le vieux maître n'arrive pas à se faire payer le salaire des immenses travaux qu'il a exécutés pour la Maison d'Autriche. Sans doute, il est piquant de noter que l'omnipotent Philippe II est impuissant contre la mauvaise volonté et l'incurie de ses bureaux. Mais il est douloureux de constater combien Titien est préoccupé et préoccupé uniquement d'argent. Dans ces lettres si nombreuses et si longues, il ne parle de ses œuvres que pour les vanter à son client récalcitrant. Il est certain que Hernandez Garcia a raison de parler de la « chicherie » et de la « cupidité » du peintre. Il n'a pas seulement des démêlés d'argent avec Philippe : il en a eu avec Alphonse de Ferrare, avec Federigo de Gonzague, avec le chapitre des Frari, avec les gens de Medole, avec la municipalité de Brescia, avec bien d'autres encore. Il ne continue pas seulement, sous le nom de son fils, son commerce de bois. Il fait encore commerce d'objets d'art avec Stampa et son successeur Stoppio et se fait courtier en bijoux pour les Fugger. Nous savons que s'il parle sans cesse du besoin au milieu duquel il vit, ce sont plaintes d'Harpagon. En réalité, Titien avait une fortune considérable. Il a donné à Lavinia la dot, importante pour l'époque, de 1.400 ducats. Ses tableaux lui étaient payés très cher : il touche 1.000 écus de Charles-Quint à Augsbourg, 1.000 écus de l'Infant en 1549, 1.000 écus pour les plafonds de Brescia. Lorsqu'en 1566, à cause du mauvais état des finances de la République, on lui retira l'exemption d'impôts dont il avait joui et lui demanda un état de ses biens, pour l'établissement d'un impôt sur ses revenus, il en dressa la liste suivante, non sans se recommander à la bienveillance des répartiteurs : maison à Cadore, champs et prés à Cadore, à Valès, à Chiarnusa, à Tai, à Ansogne, à Col-de-Manza, à Milari, à Ser Colo Martor al Piva ; des marais et des barrages à la Storta, à Giai ; des « maisonnettes » dans le territoire de Serravalle, à San Antonio. Il oublie les 100 ducats annuels de la *senseria*, les pensions de Milan, de Naples et de la Chambre

royale de Madrid qu'il touche, irrégulièrement et souvent en nature, mais qu'il finit cependant par toucher, les revenus de son commerce de bois et de sa scierie, et enfin et surtout le produit de ses tableaux qu'il vend à prix d'or et de la gravure de ses œuvres qu'il a concédée à Cornélis Cort et Niccolo Boldrini et pour laquelle il avait obtenu un monopole du Sénat. Non vraiment, malgré « tous les malheurs du temps », Titien n'était pas tant à plaindre. L'âge avait certainement accru, comme le lui reproche Garcia, sa rapacité paysanne. Mais nous savons que, dès sa maturité, il était *un po'cupido*. Son caractère ne s'était donc pas modifié. Et sa force de travail, nous l'avons dit, était restée intacte. En quel sens, nous le demandons à nouveau, est-il permis de parler, à partir de 1550, de la vieillesse de Titien?

Tout d'abord, c'est le monde qui l'entoure qui était devenu vieux. Ce siècle qui avait commencé avec un si magnifique élan de jeunesse, avec une si juvénile confiance dans l'universelle renaissance, se fait caduc et morose. Le renouveau des lettres et des arts, le retour vers les sources immortelles de l'antiquité, avait entraîné une reviviscence du sentiment religieux, une résurrection et une réforme du christianisme. Mais cette pousse, jaillie du cœur de l'arbre de la Renaissance, avait peu à peu étouffé celui-ci. Aux alacres controverses littéraires avaient succédé les âpres disputes théologiques. Le moine de Wittemberg l'emporte sur les gentils beaux-esprits et les artisans de génie de Florence, sur les maîtres de la forme de Rome et les maîtres de la couleur de Venise. Un nouvel idéal religieux, triste, sévère, tout intérieur, rétif à toute extériorisation artistique, s'élabore. La vieille Église romaine, protectrice des arts et des artistes, est ébranlée jusque dans ses fondements. En vain, Charles-Quint tente-t-il d'arrêter la tempête, de maîtriser les forces ennemies, de faire des concessions à l'esprit nouveau tout en maintenant l'essentiel de l'esprit ancien auquel il était attaché avec une ferveur sincère. En dépit de ses victoires, c'est lui qui est vaincu. Le traité d'Augsbourg de 1555 accorde la liberté religieuse aux

deux confessions et reconnaît les sécularisations. La Réforme s'étend, par un mouvement continu et irrésistible, de l'Allemagne en Suisse, en France, en Scandinavie, dans les Pays-Bas, en Pologne, en Hongrie, et jusque dans le cœur même du catholicisme, en Espagne. Las de la lutte, Charles-Quint s'enterre, vivant, à Saint-Just. Il semble que c'en était fait du catholicisme. Mais ce n'était là qu'une apparence. Au plus pressant du péril, l'Église, loin de se laisser abattre, fait tête. Une milice, organisée par un homme de génie, consacre des trésors d'abnégation, d'énergie, de souplesse, de fanatisme dénué de tout scrupule, à défendre la vieille foi et à courir sus à ses adversaires. En même temps, l'Église romaine, pour combattre la Réforme, se réforme elle-même. Les papes suivent l'impulsion donnée par les Jésuites. Paul III crée, en 1542, le tribunal suprême de l'Inquisition destiné à déraciner l'erreur. Paul IV Caraffa fixe l'Inquisition à Rome et lui adjoint la Congrégation de l'Index. Pie IV, Pie V, Grégoire XIII marchent sur leurs traces. Et la contre-réforme s'incarne dans Philippe II, le successeur de Charles-Quint, l'élève et l'instrument de l'Inquisition. Impitoyablement, il lutte contre l'esprit nouveau. Toute la cruauté savante et passionnée de l'Espagnol est mise par lui au service du catholicisme. Les geôles et la torture sont ses moyens favoris. Les auto-da-fé, où moriscos et juifs périssent par milliers, illuminent l'Espagne. Des flots de sang coulent à travers l'Europe. Un primat de l'Eglise d'Espagne, soupçonné d'idées de tolérance, est jeté en prison pour huit ans. Don Carlos, Isabelle, Don Juan, meurent assassinés ou réduits à la mort par les tortures morales. Contre la révolte des Pays-Bas le duc d'Albe emploie tout l'arsenal de son roi. Et la victoire semble au service de Philippe : il réunit le Portugal à l'Espagne et, en 1671, toute l'Europe célèbre la victoire de Lépante que Philippe demande à Titien d'immortaliser. En Angleterre, en France, sévit la guerre civile et se perpètrent les pires forfaits. A Venise même, les guerres religieuses ont leur contre-coup : le Sultan lui enlève Chypre avec d'autres îles de la mer Ionienne et croise impunément dans l'Adriatique.

Ce fut donc un demi-siècle déchiré de luttes, de persécutions, peuplé de bûchers et d'échafauds.

Nous ne savons — les lettres de Titien étant muettes sur ses pensées intimes et ne parlant des *fortune cative del mondo* qu'à propos de demandes d'argent — jusqu'à quel point l'homme a été touché par le grand drame qui se déroulait autour de lui. Incontestablement, l'artiste l'a été profondément. Sa vision du monde s'assombrit, elle aussi. Ses tableaux de sainteté, si naïvement voluptueux durant sa jeunesse et si grandiosement décoratifs pendant sa maturité, deviennent sombres. Il les éclaire de lumières terrifiantes. Il se plaît à représenter des supplices. Son Christ n'est plus le divin patient couronné de roses qui, dans la sphère de beauté lumineuse où il plane, est à l'abri de toute douleur terrestre. Il vit vraiment sa passion, il sue vraiment le sang, et ses bourreaux, au lieu d'être des comparses somptueusement vêtus, manient réellement et cruellement les instruments de torture. Quelque chose du sanguinaire fanatisme de Philippe semble avoir passé dans ses toiles. Et ce n'est pas seulement pour complaire au grand tortionnaire que sa vision voluptueuse s'est comme ensanglantée. Même dans les toiles destinées à Venise, cet assombrissement s'affirme. Titien, l'amant passionné de la nature et des hommes, a perdu sa foi optimiste. Le lyrique de l'*Amour sacré et profane*, le dramaturge de l'*Assunta* est devenu tragique.

Et en même temps que la vision de Titien s'assombrit, elle se complique. Nous savons quelle grandiose simplicité caractérisait sa composition, combien peu, au fond, lui importaient les thèmes, combien il dédaignait, lui, l'amant de la couleur, tout ce qui, en peinture, est littérature et philosophie. Dans sa jeunesse, il a fait des allégories, puisque c'était la mode, mais si simples, si ingénues, si lisibles — les *Trois âges*, le départ pour la guerre d'un jeune mari épris de sa femme, Vénus et Adonis — que le rapport entre le signe et l'idée apparaît du premier coup. Maintenant, il allégorise vraiment, il raffine, il fait de la littérature, de la littérature religieuse. Sans doute, quelques-uns de ses

sujets lui sont imposés par son grand client espagnol. Mais il ne se défend pas, et la *Fede*, par exemple, et la *Religion secourue par l'Espagne* sont de son cru.

Mais, objectera-t-on, ce Titien tragique n'en continue pas moins à exécuter pour le même Philippe II des *nude* dont quelques-uns sont ce qu'il a produit de plus achevé. Nous n'en disconvenons pas. Mais même ces *nude* ont un caractère différent de celui des nus de sa jeunesse. Dans ceux-ci, Titien était vraiment le Vénitien, épris de la beauté physique, des belles lignes, des carnations éblouissantes. Un beau corps nu lui paraissait une chose sacrée qui ne devait pas être soustraite aux regards adorateurs des hommes. Il est probable que Lavinia lui a servi plus d'une fois de modèle et il ne devait voir dans l'exhibition des charmes de son enfant qu'un hommage rendu à sa vénusté. Là encore, sa vision est naïve et ingénue. Elle l'est moins dans certains nus qu'il exécute pour son royal client. Ils semblent voulus, conscients, délibérément lascifs. Son pinceau semble insister et souligner. Il nous permet de nous dire, il nous incite à nous dire que ces nymphes et ces déesses sont des femmes dévêtues qu'un hasard nous fait apercevoir. Au lieu de l'élévation que devrait nous causer le spectacle de beaux corps nus, respirant librement dans l'air libre, tels qu'ils sont sortis de la main créatrice de la nature, sans voiles hypocrites, sans vêtements déformateurs, nous sentons naître en nous quelque chose de trouble et d'équivoque qui abaisse et désennoblit l'art.

La vision de Titien s'est donc assombrie, compliquée, alourdie et comme déveloutée. Mais ce n'est pas seulement cela, ce n'est pas surtout cela qui différencie les œuvres de la vieillesse de Titien de celles de sa maturité. Ce qui se modifie le plus profondément chez notre peintre, c'est la technique. Que n'a-t-on pas écrit sur la technique de Titien et à combien peu de choses précises a-t-on abouti! Les peintres qui abordent ces problèmes se font littérateurs et historiens, et les littérateurs et les historiens ne réussissent pas à se faire peintres.

Essayons, en dépit de la difficulté, de voir clair dans ce problème ardu.

La technique de la jeunesse de Titien est celle de Giorgione, celle des Vénitiens opposée à la technique des Florentins et des Romains. Pour Cennini, Alberti et même pour Léonard, au moins en théorie, la couleur, en dehors de sa tâche propre de modeler et que peuvent remplir le noir et le blanc, est, en somme, quelque chose d'indifférent et même de dangereux. D'après eux, en effet, le peintre doit viser, avant tout, à rendre la forme des choses et des êtres, leur contour, l'arabesque qu'ils dessinent dans l'espace, le rapport réciproque des masses qui les constituent. Or, la couleur multiforme distrait et amuse le regard, le fait errer d'une tache colorée à une autre, l'incite à associer à ces taches des centres colorés situés en dehors des limites de l'objet, si bien que, loin d'accuser les lignes qui limitent et circonscrivent, elle tend à les dissoudre, les fondre et les pulvériser. Ainsi, un Michel-Ange, par exemple, persuadé que la peinture est d'autant meilleure qu'elle ressemble plus à la sculpture, que la sculpture est « le flambeau et la lanterne de la peinture », en arrive-t-il, dans ses tableaux, à cette monochromie qui est la loi de la sculpture.

Tout au contraire, pour Giorgione et Titien, la couleur a une valeur et une vie propres. Ils ne se contentent pas de revêtir les surfaces de tons plus ou moins intenses, destinés à rendre le modelé des objets. La couleur, au risque de distraire le regard, de faire se fondre les contours des objets dans l'atmosphère ambiante, devient l'essence même du tableau : elle se dilate et se contracte, elle s'enflamme, s'attiédit et se glace, elle s'élève et descend, elle s'intensifie et s'apaise, et c'est à rendre ses sursauts, ses frissons, ses ascensions et ses chutes, ses élans de vie et ses agonies que s'attache avant tout la peinture. Vasari, qui, parce que féal de la vision plastique de Michel-Ange, est un bon observateur des particularités de la peinture vénitienne, l'a dit à propos de Giorgione : « Il a rendu les choses vivantes d'une manière si fondue, si harmonieuse et si finement nuancée dans



Phot. Anderson, Rome

L'ARÉTIN
(Galerie du Palais Pitti, Florence)

les parties ombrées, qu'on a dû confesser qu'il était né pour donner aux formes l'haleine et la fraîcheur de la chair vivante, mieux que quiconque peignant non seulement à Venise, mais partout ailleurs... Giorgione donne à ses œuvres plus de morbidesse et plus de relief que Gian Bellini et ses contemporains, dans un beau style, bien que, lui aussi, il posât devant lui des choses vivantes et naturelles, les rendît avec des couleurs, aussi bien qu'il le pouvait, et les ébauchât par teintes crues et douces, selon ce que lui donnait le modèle, sans faire de dessin, tenant pour certain que peindre du premier coup avec les couleurs mêmes, sans autre étude ni dessin sur papier, était le vrai et meilleur moyen de bien faire et la vraie façon de dessiner. » Voilà qui est clair. Dans les œuvres de jeunesse de Titien — comme dans celles de Giorgione — richesse et surtout délicatesse du coloris. Le peintre se rend compte que la couleur locale des objets et des êtres se modifie incessamment sous le baiser de la lumière, sous l'influence de l'atmosphère ambiante et sous celle d'objets de couleurs différentes. Le corps nu d'un jeune homme ou d'une jeune femme, au lieu d'être d'un seul ton, vibre sous la caresse de l'air et du jeu des lumières, passe par toutes les nuances du jaune, s'éclaire, de-ci de-là, de bleus et de gris, s'assombrit, dans l'ombre, de bruns et de verts, se rose aux alentours d'autres corps, se rapproche du ton du fond si entièrement que ses contours semblent s'y perdre et conserve cependant, comme une note musicale faite de milliers d'harmoniques, au milieu de cette diversité, une unité qui s'adapte à l'unité de couleur du tableau tout entier. Après avoir préparé ses toiles en gris, semble-t-il, la plupart du temps, et moins souvent en rouge, avec, parfois, peut-être des couleurs en détrempe, préparées à la colle, mais habituellement avec des couleurs à huile, Titien ébauchait en pleine pâte, sans dessin préalable, de façon à pouvoir — comme dans la *Madone aux Cerises* et, plus tard, dans la *Madone de Pesaro* — changer les attitudes de ses personnages, en plein travail. Cette première couche, énergiquement brossée, il la retravaille avec des couleurs de plus

en plus foncées et modelées avec le plus grand soin, il accumule couche sur couche, de façon à obtenir une pâte solide qu'il unifie à l'aide de glacis qui brisent et réfléchissent les jeux de lumières sur la toile et à travers lesquels se réfractent, comme à travers une eau transparente, avec un éclat tamisé et humide, les couches sous-jacentes.

Dans les œuvres de sa maturité, Titien reste fidèle à cette technique. Il élargit seulement, il amplifie, il emphatise sa vision. Il jette sur les vastes surfaces de ses toiles de grands corps nus où, sous l'unité du ton, se dissimule le travail polychrome le plus délicat et le plus subtil. Il drape ses personnages de vêtements sur lesquels il fait ruisseler des torrents de couleurs savamment modelées et il semble se griser du chant profond de ces tons magnifiques : les rouges, les orangés et les jaunes qui, en dehors de toute valeur expressive, ravissent l'œil et le font vibrer délicieusement, comme le timbre d'une belle voix, qui ne fait que solfier, enchante l'oreille. C'est la fougue dramatique, la puissance épique, une force qui serait brutale si elle ne se maîtrisait, qui caractérise les toiles les plus significatives de cette époque. Titien y apparaît comme l'athlète de la couleur, par opposition à l'athlète de la forme de la Sixtine, présageant et préparant ce Tintoret qui poussera la manière du maître de Cadore à ses plus extrêmes conséquences. Le célèbre témoignage de Palma le Jeune s'applique évidemment déjà aux œuvres de la maturité. Titien nous y apparaît, devant ses toiles, comme un sublime artisan, brandissant son pinceau comme le forgeron son marteau, traitant la pâte colorée comme une matière solide, l'enfournant, l'épaillant, l'ébarbant, la bosselant, la frappant, la brunissant, l'amortissant, la niellant. Écoutez Palma lui-même, tel que le fait parler Boschini : « Il commence par appliquer sur ses toiles une masse indistincte de couleurs, qui sert de lit ou de fond aux figures qu'il modèlera. Il donne des coups résolus, avec un pinceau épais de couleurs, tantôt un frottis de rouge pur (*terra rossa pura*) qui lui sert, pour ainsi dire, de demi-teinte, tantôt une couche en blanc. Puis, avec le même

pinceau, saturé de rouge, de noir et de jaune, il formait le relief des chairs et esquissait, en quatre coups de pinceau, la promesse d'une rare figure. Après avoir jeté ces précieux fondements, il retournait ses tableaux contre le mur et les y laissait parfois des mois, sans les regarder. Et, quand il voulait y travailler de nouveau, il les examinait avec une rigoureuse attention, *comme s'ils avaient été ses ennemis mortels* (*come si fossero stati suoi capitali nemici*), pour voir s'il leur trouvait des défauts. Et quand il découvrait quelque chose qui ne concordait pas avec sa délicate conception, comme un bienfaisant chirurgien, il médicamentait le malade, enlevait quelque tumeur ou excroissance de chair, redressait un bras, mettait en place des ossatures mal ajustées, ou bien un pied ayant pris une mauvaise position, sans compatir à sa douleur. En opérant de la sorte, et en corrigeant ses figures, il les poussait jusqu'à la plus parfaite harmonie qui pût rendre la beauté de la nature et de l'art. Puis, cela fait, il passait à un autre et faisait de même, jusqu'à ce que le premier fût sec. De temps en temps, il recouvrait de chair vive ces extraits de quintessence (*quegli estratti di quinta essenza*) et les achevait à force de retouches, jusqu'à ce que le souffle seul leur manquât. Et il ne faisait jamais une figure du premier coup et avait accoutumé de dire que le chanteur qui improvise ne peut faire un vers savant, érudit ni bien ajusté. Mais l'assaisonnement des dernières retouches consistait pour lui à aller de temps en temps les unifier avec des frétillements des doigts (*con sfregazzi delle dita*) sur les extrémités des chairs, en les rapprochant des demi-teintes et en fondant une teinte avec l'autre. D'autres fois, avec un frottement des doigts aussi, il posait un coup d'ombre dans un coin, pour le renforcer, ou bien quelque glacis de rouge, comme une gouttelette de sang qui intensifiait une expression superficielle. C'est ainsi qu'il arrivait à perfectionner ses figures et leur conférait la vie. Et Palma m'affirmait qu'en vérité, pour finir, il peignait plus avec les doigts qu'avec le pinceau. » C'est bien ainsi que nous imaginons le maître, peinant, soufflant, se servant des doigts, du pinceau, du manche, pour obtenir l'effet qu'il

visait. Et peut-être le ton incomparable d'intensité, de chaleur, de profondeur des toiles de Titien est-il dû, en partie, à ce que, après avoir appliqué sur sa toile une première couche, il la laissait sécher et patiner par le soleil, puis peignait sur la croûte ainsi obtenue, la laissait sécher à nouveau, si bien que la matière était cuite et recuite comme une pâte de porcelaine.

Et nous voici à la technique des œuvres de la vieillesse, telle que nous pouvons la surprendre surtout dans des toiles comme le *Couronnement d'épines* de Munich, mais telle qu'elle s'annonce déjà dans des œuvres comme la *Trinité*, *Vénus et Adonis*, *Diane et Actéon* et le *Saint Jérôme* du Louvre. Là encore, Vasari nous a donné de précieuses indications. « Il est vrai, dit-il, que la technique qu'il a employée dans ses derniers tableaux est très différente de celle de ses œuvres de jeunesse. Car les premières sont exécutées avec une si belle finesse et un si incroyable soin qu'on peut les regarder aussi bien de près que de loin. Les dernières sont jetées sur la toile (*condotte di colpi*), traitées grossièrement et avec des taches (*tirate via di grosso e con macchie*), si bien qu'on ne peut les voir de près et qu'elles n'apparaissent parfaites que vues de loin. De cette manière, il est arrivé qu'elles ont paru à beaucoup de gens faites sans peine. Mais cela est faux et ils se trompent, parce qu'il apparaît qu'elles ont été retravaillées et qu'il les a repassées avec des couleurs tant de fois que le travail en est perceptible. Et cette méthode est judicieuse, belle et stupéfiante, car, grâce à elle, les tableaux apparaissent comme faits avec un grand art, sans révéler la peine qu'ils ont coûtée. » Voilà, bien discernés, quelques-uns des traits essentiels de la dernière manière de Titien, mais il semble que ce soit aujourd'hui seulement, après les tentatives de la peinture moderne, que nous pouvons en apprécier vraiment la portée.

Avant tout, dans les œuvres les plus caractéristiques de sa vieillesse, Titien se préoccupe plus de la lumière que de la couleur, ou, du moins, se préoccupe avant tout des effets que la

lumière exerce sur les couleurs. Sans doute, les jeux des clairs et des obscurs, la gloire des soleils épanouis et des soleils déclinants, la palpitation des rayons sur la pulpe des chairs nues, sur l'ardeur humide des velours et l'orgueilleuse stridence des soies, il les avait passionnément aimés et rendus magistralement. Mais à mesure que son art s'approfondit, ce sont d'autres recherches qui le captivent. Ce ne sont plus des lumières naturelles qu'il affectionne, ce sont des lumières étranges, nocturnes, tragiques, factices, c'est surtout le conflit entre des sources de lumière différentes qu'il étudie et tente de rendre. Puis, il a deviné cette loi que les psychologues modernes seulement ont formulée avec précision, à savoir qu'en pleine lumière les couleurs pâlissent autant que dans l'ombre épaisse, que c'est dans l'état intermédiaire que les tons vibrent avec le plus d'intensité et que, réciproquement, pour faire chanter la lumière dans tout son éclat, le peintre est obligé d'amortir la voix des couleurs. On a remarqué de tout temps que dans les derniers tableaux de Titien il n'y a plus de ces masses de couleurs locales, au timbre éclatant, au chant large, qui résonnent magnifiquement dans le nerf optique. L'impression colorée, si vive, si intense, y reste indistincte. On ne sait comment nommer les tons dont il se sert. Sa palette, autrefois si opulente, semble s'appauvrir : il réduit sa gamme au blanc, au noir, au rouge, à l'orangé, et le miracle est qu'à mesure qu'elle s'appauvrit en quantité, elle s'intensifie, elle s'approfondit, elle s'enfièvre et s'échevelle. Ce ne sont plus de ces larges et faciles mélodies italiennes qui s'insinuent dans l'oreille comme une voluptueuse caresse, ce sont des harmonies sévères, subtiles et cependant infiniment prenantes, comme celles que créera Rembrandt. Il y a, entre une toile comme l'*Assunta* et le *Couronnement d'épines* de Munich la même différence qu'entre le *Trovatore* et le *Falstaff* de Verdi, qu'entre le *Rienzi* et le *Parsifal* de Wagner.

Mais ce n'est pas tout : Titien fait une autre découverte plus importante encore. Il se rend compte obscurément du rôle que joue dans la perception des formes la vision du spectateur.

Pour notre œil, il n'y a pas, en effet, des formes, il n'y a que des taches. Pour lui, les objets se composent essentiellement, se composent uniquement de taches de différentes valeurs. Pourquoi alors le peintre, pour rendre les objets, ne suivrait-il pas les préceptes de la nature, pourquoi ne jetterait-il pas sur sa toile des taches, *macchie*, savamment graduées, et ne laisserait-il pas aux yeux du spectateur, placé à une distance convenable, le soin de les réunir et de les recomposer ? Et c'est là, en effet, ce que tente Titien dans ses dernières œuvres les plus significatives. En elles, il n'y a presque plus de contours arrêtés, ni de lignes rigides. Les surfaces, les lignes, les tons se décomposent, se fragmentent. Mais ces fragments de tons sont rattachés l'un à l'autre par des transitions d'une extrême délicatesse, par des gradations infiniment subtiles de valeurs, si bien que, vus à une certaine distance, ils se rejoignent et s'épousent et constituent la plus savante et la plus riche harmonie. Crowe et Cavalcaselle ont analysé, avec la plus judicieuse finesse, le faire du peintre dans le *Saint Jérôme* et l'auto-portrait de Berlin. « Au lieu, disent-ils, de couches superposées de couleurs unifiées et accordées par des glacis, Titien jette maintenant, sur sa toile, ses figures, comme d'un seul coup, en couleurs pures, si bien qu'elles semblent monochromes ; ensuite il les recouvre de glacis, les ombre par des bitumes, les éclaire, de-ci de-là, par des teintes plates et les renforce par de vigoureux coups de pinceau. Dans le portrait de Berlin, on reconnaît la figure laissée en blanc sur un fond couvert d'une légère couche de vert. Sur ce fond, il peignait des taches de tons différents : la chair brune-jaunâtre avec des taches rouges ; le manteau : du violet clair avec des lumières vigoureusement travaillées avec un large pinceau ; l'articulation des mains : points rouges ; les ongles : points lumineux. » Cette manière nouvelle est-elle un progrès ou un recul ? Le problème a été examiné déjà dans le *Dialogue sur la Peinture* (1631) que résume Carl Justi dans son *Velasquez*, et c'est contre Titien que conclut, comme d'ailleurs Justi lui-même, l'un des interlocuteurs, M. Mancisco (Pachero) : « Ces

taches — *borrones di Ticiano* — ont gâté des peintures excellentes ». Pour nous, nous apprécions à leur valeur, à côté des délicates mélodies de sa jeunesse et du magnifique plainchant de sa maturité, les sévères et étranges harmonies de sa vieillesse.





CHARLES-QUINT
(Pinacothèque Royale de Munich)



CHAPITRE II

L'ŒUVRE : LES PORTRAITS

La vieillesse de Titien a été assez pauvre en portraits. Après la grande moisson de 1548, il semble que le grand artiste se soit lassé de représenter les effigies de ses contemporains. Tout d'abord, son grand âge lui rendait pénibles et même impossibles, à la fin, les déplacements exigés par les séances de pose. Puis, il ne voulait plus, sans doute, s'accommoder à la capricieuse impatience de ses modèles. Enfin, pressentant une fin que les lois normales de la nature annonçaient prochaine, ambitionnait-il peut-être d'incarner des choses moins contingentes et moins individuelles que les traits assemblés, par hasard, sur une tête humaine.

Je ne connais que par la photographie l'*Antonio Anselmi* de Berlin (collection von Dicksen) (1550), celui de *Giovanni Francesco Aquaviva, duc d'Atri*, de Cassel (1552), et celui de *Giacomo Doria* de Londres (collection Julius Werther) (1560). Le premier est tout à fait dans la manière des portraits lyriques, sauf que la tête, puissamment modelée, avec, sur l'échine du nez et au-dessus de l'arcade sourcilière, des lumières énergiques, est plus creusée, plus approfondie que celle des jeunes gentilshommes qu'il s'était plu à représenter autrefois. Le second est en pied, avec, au premier plan, un grand chien, un enfant Amour qui brandit un casque, couronné d'une chimère et empanaché d'une grande plume, si lourd et si massif qu'on s'étonne

qu'une main aussi frêle puisse le soutenir : c'est un portrait d'apparat, sans grand intérêt, avec, seulement, au fond, un beau paysage. C'est dans le troisième que quelque chose de la manière nouvelle de Titien semble se révéler. Sur un fond sombre qu'éclaire, seule, une lumière énergique piquée sur un fût de colonne, s'enlèvent, en pyramide massive, la tête et le torse, drapé d'un ample manteau noir, d'un homme dans la pleine force de l'âge. De la main droite n'est visible qu'un doigt — ce large pouce, dans lequel Morelli a voulu voir comme la signature authentique de Titien — ; la gauche est faite de taches sans contours arrêtés ; la tête, encadrée d'une chevelure drue et d'une barbe de fleuve, porte sur le front et les joues des lumières et des ombres vigoureuses ; le nez est comme découpé à l'emporte-pièce, l'oreille indiquée seulement par une tache : le tout rappelle, comme grandeur sévère, le magnifique Granvella de Besançon. Intéressant aussi est l'homme de Dresde (1561) — un peintre, comme l'indique la boîte à couleurs — tout vêtu de noir, à la figure fine et pensive, tenant une branche de laurier de sa main gauche qui jaillit de l'ombre bleuâtre des manches avec une blancheur d'argent et sur qui tombent les reflets d'un ciel crépusculaire, évoqué par quelques taches grasses de bleu, de jaune et brun. Plus intéressant encore est le *Strada* de Vienne (1568). L'antiquaire est assis devant une table et tient dans la main une statuette de Vénus qu'il présente à quelque client invisible. Pourpoint noir, manches en soie rouge lustrée, fourrure fauve, chaîne d'or et épée. La facture est large, les contours peu distincts — ainsi la main se confond presque avec le tapis de la table et l'on ne parvient pas à distinguer la forme du fragment de torse antique placé à l'extrémité de la table — la touche rude et vigoureuse. Le peintre se sert des aspérités grumeleuses de sa toile. Ici, il les couvre d'une couche épaisse, lisse et brillante, sur lesquelles luisent des glacis. Là, dans le vêtement, elles transparaissent. On reconnaît, de-ci de-là, — Crowe et Cavalcaselle ont raison de le soutenir — quand on regarde avec attention, les couleurs appliquées avec le pouce et le manche

du pinceau. Et l'on voit sur le front, sous l'œil droit et sur la joue droite, ces points lumineux qu'il piquait sur sa pâte et qui étaient destinés à accentuer et à aviver l'harmonie des gris verdâtres, des noirs et des rouges.

Beaucoup moins typiques sont, pendant cette période encore, les portraits de femmes. J'ai rattaché les *Lavinia* de Dresde qui, par la date, appartiennent à notre époque, aux effigies antérieures de la fille de Titien. Je n'insisterai guère sur les deux portraits du même musée dont l'un est dénommé la *Dame à la robe rouge* et l'autre la *Jeune fille avec un vase :* le premier n'est guère qu'une étude de robe et le second, non dépourvu de beauté, ne me paraît pas de la main de Titien. Et je ne connais que par la photographie les portraits d'Émilie et d'Irène de Spilimbergo (Maniago, 1560) qui paraissent très abîmés et où c'est surtout, dans le premier, le paysage qui retient nos yeux, avec ce bâtiment, inclinant ses mâts et ses voiles sous l'effort du vent, image symbolique peut-être de destinées battues par la tempête.

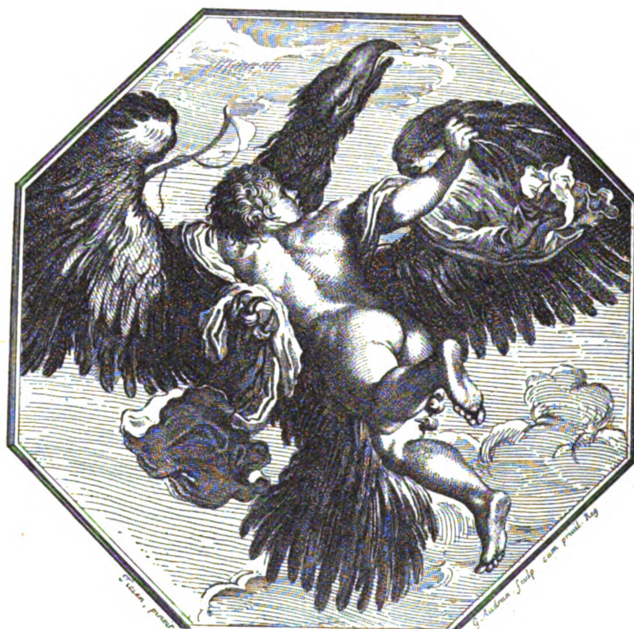
Les seuls portraits vraiment intéressants de la vieillesse de Titien sont ceux où l'artiste s'est représenté lui-même. Le nombre des auto-portraits de Titien est considérable. Nous en trouvons à Florence, à Vienne, à Windsor, à Berlin et au Prado, dont seuls les deux derniers me paraissent authentiques. Tous deux sont des chefs-d'œuvre et se rangent parmi ce que Titien a produit de plus puissant. L'un — celui de Berlin, 1550 ? — nous représente le vieillard en pleine possession encore de sa vigueur. Il est assis, de toute sa masse, devant une table. L'une de ses mains est posée sur elle, l'autre repose sur son genou. Sur une veste de cette couleur indécise dont nous avons parlé plus haut, et qui paraît du rouge-brun dans l'ombre, du rouge-blanc dans la lumière, est jeté un riche manteau de fourrure. Le collier de l'Éperon d'Or lui barre la poitrine. Un bonnet noir dissimule la calvitie. Un col largement ouvert permet aux vastes poumons de respirer à l'aise. Et de ce grand col jaillit, fièrement rejetée en arrière, la plus admirable face de vieillard

qu'il soit possible d'imaginer. Tête hautaine où transparaissent l'intelligence dominatrice des choses et la volonté triomphatrice des hommes, tête d'un Imperator des lumières, d'un César des couleurs, tête infiniment plus impérieuse que celle de Charles-Quint lui-même, et plus légitimement impérieuse, puisque, lui, s'était élevé au faîte par lui-même, et qu'en lui s'étaient infusées quelques-unes des énergies créatrices de la nature. Un front large, à la puissante ossature, sur qui les lumières dessinent comme une pyramide, sourcils broussailleux à l'arc majestueux sous lesquels s'ouvrent, immenses, deux yeux magnifiques, taillés en amande, joues ridées, avec des plis profonds, allant de la racine du nez aux commissures des lèvres, nez en bec d'aigle à large base et, pour apaiser tout ce tumulte de formes, des moustaches et une grande barbe fleurie dont la blancheur nous émeut. C'est la tête d'un lion, encore prêt à bondir sur la nature et sur les hommes pour les saisir, les dévêtir, surprendre le secret de leur structure et les représenter ; tête qui, par la solidité des plans, la profondeur des fissures, la végétation de la barbe, rappelle l'une de ces puissantes dolomites, posées sur l'échine des Alpes, éternelles et indélébiles, qu'il a tant aimé à contempler et à reproduire. La facture est celle que nous avons décrite. La figure s'enlève sur du blanc couvert d'une légère couche de vert. Sur ce fond les différents tons sont jetés comme des taches ; la chaîne est faite de bruns jaunâtres avec quelques taches rouges, les manches de violet clair sur lequel sont piquées des lumières vigoureusement travaillées. Les articulations des mains sont indiquées par des petits points rouges ou esquissées avec des petits points lumineux. La barbe est traitée très légèrement en blanc grisâtre et les cheveux, se détachant de l'ensemble, sont dessinés soigneusement avec un pinceau fin. Les mains, seulement esquissées, sans contours arrêtés, constituent une masse brune, avec des lumières, le long des doigts, recélant une extraordinaire puissance lumineuse et se mariant avec les taches blanches jetées sur le bout de la manche.

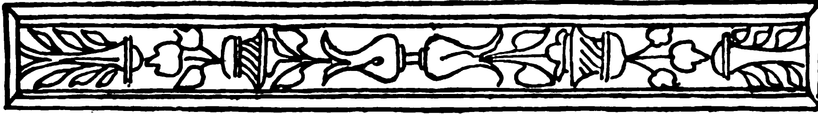
Plus émouvante encore est la toile du Prado. C'est de profil

que l'artiste s'est représenté, cette fois, la face penchée en avant et non plus rejetée en arrière. La calotte s'enfonce plus profondément dans le crâne. Les vêtements sont noirs, avec, seulement, le clair éclatant du col blanc. La main, à peine esquissée, tient le pinceau. Le front est toujours aussi fièrement bombé, le nez toujours celui d'un grand rapace victorieux. Mais les rides se sont creusées encore, les chairs, si fermes, si élastiques dans le portrait de Berlin, se sont affaissées, la mâchoire, que les ligaments détendus ne retiennent plus, est projetée en avant, comme celle du Habsbourg. C'est un vieillard touchant aux dernières limites de la vie humaine. Mais dans l'œil de ce vieillard « on voit de la lumière ». Il n'est pas las encore, lui qui a bu si avidement la beauté des choses, de les contempler et de les rendre. Il est triste et sévère, comme s'il regardait l'un de ses tableaux de ce regard, qu'a noté Palma, dont on regarde un ennemi. Quant à la technique, elle est très proche de celle du portrait de Berlin. La chair est presque incolore — des gris plombés avec de larges lumières — et cependant infiniment variée de ton, de par les gradations imperceptibles des teintes. La pâte semble peu épaisse, elle est craquelée. Et entre les efflorescences de la barbe et le noir du pourpoint, la ligne blanche du col, grasse et chantante, a une extraordinaire puissance lumineuse. Le tout produit une émotion intense : c'est comme un congé que prend l'admirable artiste de la vie et de lui-même.





Enlèvement de Ganymède.



CHAPITRE III

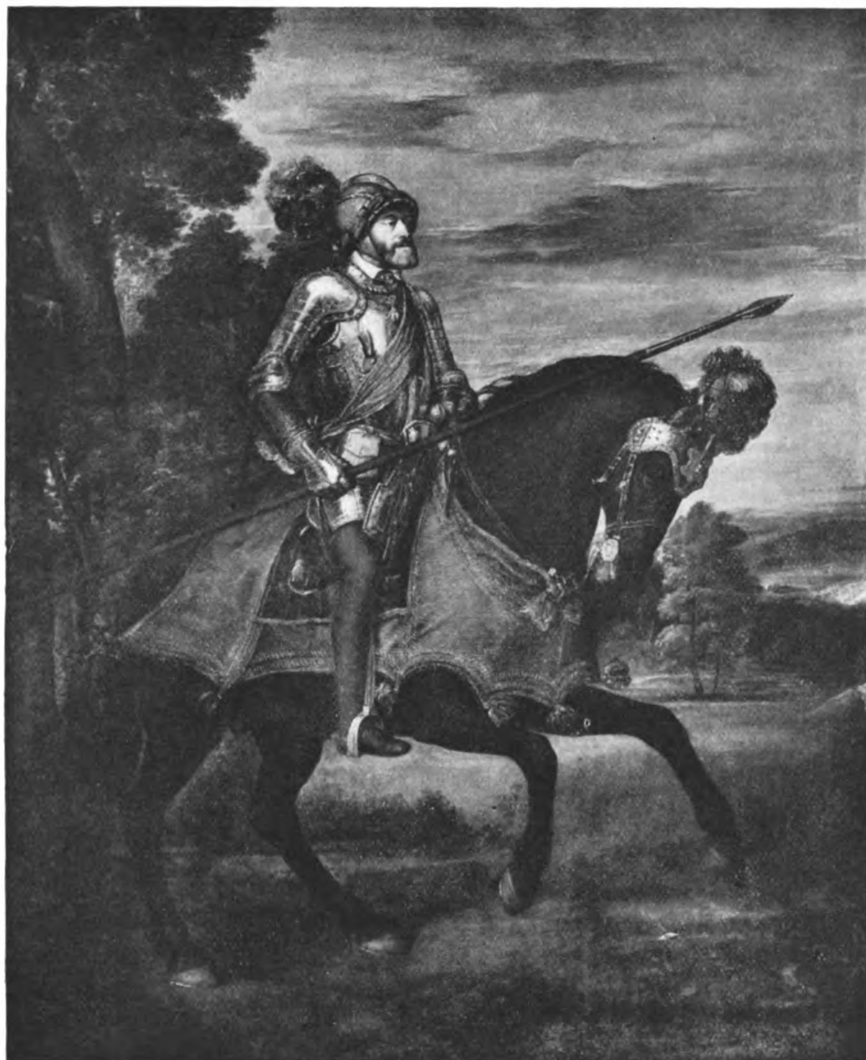
« POÉSIES » ET « NUDE »

Nous avons dit plus haut, dans notre caractéristique générale de l'art de Titien, en quoi les « poésies » et les « *nude* » de la vieillesse de Titien se distinguent de ceux de sa jeunesse et de sa maturité. Mais il ne faut pas exagérer ces différences. La vision d'un artiste et sa technique ont beau se modifier : ses œuvres nouvelles n'en émanent pas moins de la même sensibilité et de la même main que ses œuvres anciennes. Aussi verrons-nous qu'en pleine vieillesse Titien retrouve, tout à coup, dans telle de ses toiles, non seulement le large dramatisme de sa maturité, mais la grâce printanière et lyrique de sa jeunesse. Si sa conception de la femme nue s'est parfois alourdie, déveloutée, matérialisée, il n'en reste pas moins profondément et naïvement enivré des magnifiques plantes humaines, jaillies du sol de sa patrie, pour la délectation des yeux des hommes.

Le *Persée et Andromède* (1554-1560) du Wallace Museum est-il bien la toile que Titien mentionne dans le catalogue récapitulatif adressé à Antonio Perez ? Elle répond, en tout cas, point par point, à la description de l'Arétin. Et la démonstration de M. Claude Philipps semble assez convaincante. Comme le tableau n'est pas visible au public, il est impossible de décider s'il est de la main du maître. D'après la photographie, l'inspiration de ce tableau rappelle assez celle de la *Sainte Marguerite* du Prado. Même type de femme : corps jeune, svelte, élancé,

plus proche de celui d'un adolescent que des corps opulents et voluptueux auxquels se complaisait d'habitude le vieux peintre. Même monstre, même mer tragiquement agitée avec, dans le fond, une ville embrasée. Il n'y a en plus que le Persée, lancé dans les airs du même élan furieux que le Bacchus de la Galerie Nationale, et avec un effet de raccourci qui s'apparente à ceux des plafonds de la Salute. S'il y a des doutes sur l'authenticité de cette toile, la *Vénus et Adonis* du Prado (1556) est incontestablement l'original envoyé à Philippe, puisqu'on y aperçoit encore la trace du grand pli dont le roi s'était plaint. Mais est-ce l'effet des nettoyages et des retouches, est-ce l'effet du grand âge du peintre ? Est-ce que, comme le suppose M. Lafenestre, Titien avait fait de son sujet une esquisse qu'il conservait dans son atelier et d'après laquelle il exécutait lui-même, ou faisait exécuter par ses élèves, des répliques ? Je ne sais. Mais il me semble que nous n'éprouvons pas devant cette Vénus et cet Adonis, malgré les détails suggestifs que Titien énumère à son royal client, la délectation que le peintre nous promet. Sans doute, merveilleuse comme ligne est cette Vénus qui, assise sur un lit de repos recouvert d'une draperie soyeuse, enlace, d'un mouvement si souple et si passionné, son jeune amant et étale devant nous toute la splendeur de sa nudité. La forme surtout des jambes, dont l'une touche la terre et l'autre est étendue sur le lit, est incomparable. Mais combien laid est cet Adonis ! Combien peu naturel le mouvement par lequel il porte en avant sa jambe et s'appuie sur le dos d'un de ses chiens ! Tout cet entrelacement de formes nues semble voulu, apprêté, académique. Et ce paysage, malgré l'effet théâtral du soleil jaillissant du cœur des nuages et l'opposition de cette masse lumineuse avec le sombre bosquet d'arbres sous l'ombre duquel dort un vigoureux Amour, est comme schématique. Et la couleur semble, elle aussi, sans éclat et sans vie. C'est vraiment un tableau de commande, exécuté par un artiste impeccable, mais auquel, seule, sa main semble avoir travaillé.

Et voici venir les fameux « poèmes » de *Diane et Callisto*



Phot. Anderson, Rome

CHARLES-QUINT A MUHLBERG
(Musée du Prado, Madrid)

(l'original à la Bridgewater Gallery, de bonnes répliques à Vienne et au Prado), et de *Diane et Actéon* (l'original à Bridgewater, bonne réplique au Prado), 1559.

Et tout d'abord, *Diane et Callisto.* La composition en est admirable. A droite, sous un dais de soie, suspendu dans les branches d'un arbre majestueux, est assise royalement Diane, nue, avec seulement une légère mousseline autour des reins, toute enlacée par les corps souples de jeunes femmes nues ou mi-habillées : l'une embrasse de ses mains sa jambe, l'autre, couchée à ses pieds, tient les flèches, une troisième sert d'appui à son bras, deux autres devisent entre elles. Puis, comme une sorte de repos, un piédestal quadrangulaire, orné de bas-reliefs, au haut duquel une statuette d'un petit Amour verse de l'eau. A gauche, sous une pente boisée, faisant pendant à la fière Diane, Callisto, couchée sur le gazon, étalant son ventre impudique. Deux nymphes lui tiennent les bras tandis qu'une troisième, avec un mouvement splendide d'énergie cruelle, la dévêt. Dans l'excellente réplique de Vienne, il y a de légères variantes : Diane s'appuie sur une jeune Vénitienne, couverte de soie, Callisto n'est pas dévêtue, et la nymphe, exécutrice des hautes œuvres de la Déesse, est remplacée par une jeune femme, vêtue d'une robe jaune, et dont le mouvement frénétique et la silhouette élancée rappellent les grands corps féminins que Tintoret aime à jeter à l'extrémité de ses toiles. Puis *Diane et Actéon.* Diane est assise, nue, sur un siège couvert d'une draperie de velours, au milieu d'un bosquet d'arbres. Elle vient de sortir du bain, une négresse va lui passer sa chemise, une jeune nymphe nue lui sèche les pieds. Sur les rebords d'un bassin, historié de bas-reliefs, sont assises deux autres nymphes nues, l'une accroupie, l'autre penchée en avant. Une troisième tourne le dos à la scène, tandis que la figure d'une quatrième sort de derrière un massif pilier couronné d'un bois de cerf. Au second plan, une arcature, à travers laquelle apparaissent la ligne crénelée des cimes et le ciel bleu, couvert de nuées menaçantes. Un rideau tombe assez étrangement du milieu de l'arc. A gauche, Actéon, ébloui

par tant de blanches apparitions, étend les bras dans un mouvement d'admiration et de crainte. L'impression qui se dégage de ces deux toiles est identique : une science extraordinaire des attitudes, des mouvements et des lignes, une entente consommée des décors, une sensualité raffinée et, malgré ces rares qualités, une sensation de vide. Que nous sommes loin du grand souffle sensuel qui soulève la *Fête de Vénus* et la *Bacchanale*, si chaste, en dépit de sa violence, à cause de sa violence. Ici, tout semble apprêté pour permettre à de jeunes corps de s'étaler devant nous dans toutes les positions, pour satisfaire les yeux lascifs d'un libertin blasé. Cet amoncellement de chairs nues a quelque chose de troublant : il semble que nous ayons pénétré, par erreur, dans un gynécée. Et nous n'aimons pas voir le grand Titien remplir ce rôle d'introducteur qui eût convenu à l'Arétin. Qu'on nous entende. Ce n'est certes pas un reproche d'immoralité que nous faisons au peintre. La sensualité est l'âme même de la peinture. Mais il faut qu'elle soit saine, robuste, ignorante d'elle-même, naïve. Et cependant, que d'art encore ! Si le coup de pinceau a moins de vigueur, s'il y a, çà et là, dans le dessin, de la mollesse, si le scintillement des couleurs est moins éclatant que d'habitude, la teinte générale des deux toiles est d'une délicatesse extrême. Tous les critiques l'ont noté et tous les spectateurs peuvent le constater après eux : le ton des deux « poésies » de Bridgewater est nouveau. Jusqu'à présent le ton général qui se dégageait des nus de Titien était de l'ambre doré. Et voici que maintenant, avec ses fonds gris et jaunâtres, relevés par des bruns, ce ton s'achemine vers les timbres un peu frigides, mais si délicats de l'argent. Les deux tableaux sont comme enveloppés d'une buée argentée, dans laquelle s'estompent les roses, les rouges, les jaunes et les bleus avec des vibrations assoupies d'une finesse exquise.

C'est ce même ton argenté que nous retrouvons dans le charmant plafond du Palazzo Reale de Venise (1559). Mollement couchée sur une nuée, dont les volutes semblent continuer celles de la robe, une jeune femme, couronnée de lauriers, tient

de la main une longue banderole et regarde un livre que lui tend un robuste petit Amour. La tête est bien jeune pour le nom redoutable de *Sagesse* qu'elle porte, et son regard a beau se tendre, sa physionomie reste mutine. Mais peu nous chaut son nom ou ses attributs. Sa tâche est de flotter avec légèreté dans le ciel, de laisser se gonfler comme des voiles la gaze de son manteau, les soies roses de sa robe, les soies vert-jaune-brun de la draperie tendue autour de ses hanches. Et si l'inspiration plastique de ce plafond vient en droite ligne de Raphaël et de Michel-Ange, le jeu des lumières et des ombres, le chant délicieux des couleurs, la délicate vigueur de la touche appartient à Venise et à son peintre.

Et c'est Titien jeune, Titien lyrique, Titien giorgionesque, Titien dans toute la fleur de son inspiration qui, tout à coup, entre les laborieuses allégories du Prado qui sont comme arétinisées et les lourdes *Toilettes de Vénus* qui sont comme michel-angélisées, resurgit dans *Jupiter et Antiope* du Louvre. Si nous ne savions de source certaine que cette toile date de 1559-1562, puisqu'elle se trouve sur l'état récapitulatif envoyé à Perez, nous la rangerions, du moins pour la figure d'Antiope, dans la première période de Titien, alors qu'il était tout proche encore de la nature et de ses sources jaillissantes, et que la beauté féminine s'était révélée à lui dans tout son lustre printanier. Si l'on osait hasarder une conjecture que n'étaye aucun document, on pourrait supposer que ce nu a été conçu par lui et esquissé dans sa jeunesse, qu'il l'avait conservé dans son atelier et que, lorsque Philippe lui demanda des toiles, il le reprit et le fit entrer dans la grande composition mythologique qu'on a appelée *Venere del Prado* et à laquelle Philippe tenait si passionnément que, lors de l'incendie du Prado, apprenant que cette toile était sauvée, il se consola de la perte de tous les autres tableaux brûlés, « vu que ceux-ci, il était possible de les refaire, tandis que la Vénus était unique et irremplaçable ». Ce qui rend la conjecture plausible, c'est que la composition de la toile est si peu concordante qu'on peut dire qu'il y a comme deux

tableaux, séparés l'un de l'autre par le tronc d'arbre sur lequel est juché l'Amour qui lance la flèche destinée au dieu. Le premier, celui de droite, serait l'esquisse primitive. Au premier plan, la grande fleur nue que découvre Jupiter enivré, au second, des cerfs qui s'affrontent, des écuyers qui lâchent des chiens, puis un étang que bordent des fourrés, un coteau sur lequel se dressent deux vastes arbres dont l'un abrite une métairie. Derrière le rideau du fourré, un pré, une forêt profonde, puis, les sommets bleus, chers au peintre, avec au loin, à peine perceptibles dans la gloire du couchant, des sommets presque blancs. Second tableau. Au premier plan, un groupe formé par un jeune chasseur debout, au manteau soulevé par le vent, tenant en laisse des chiens, un satyre nu assis à côté d'une jeune femme. A l'extrémité gauche, un adolescent sonnant l'hallali. Et, au loin, le cœur frais de la forêt profonde. Entre ces deux tableaux, nul lien, à moins qu'il ne s'agisse d'une allégorie compliquée que l'on pourrait appeler la double chasse, chasse à courre et chasse d'amour : cerfs forcés, Antiope réduite à merci. Mais, là encore, qu'importe le sujet, qu'importe la date de la composition et de l'exécution ? Peut-être Titien, une dernière fois, avant d'aller vers le pays des ténèbres, a-t-il voulu revivre l'ivresse avec laquelle il avait bu la beauté de la nature et de la flore humaine. Il a laissé se lever dans sa mémoire les fantômes inoubliés. Voici les paysages qui avaient enchanté sa jeunesse, les gazons drus et parfumés des pacages, les eaux jaillissantes, la forêt mystérieuse, les sommets roses et bleus de sa terre natale. Voici l'un des faunes et la Violante de la *Bacchanale*. Et enfin Antiope, une Vénus si belle, si pure, si adorable, telle que lui-même ne l'avait pas encore réalisée, pas même dans la jeune femme endormie de la *Bacchanale*, mais telle que l'avait rêvée le divin jeune homme de Castelfranco. C'est la Vénus de Dresde, son attitude, la mollesse de ses chairs, l'harmonie divine de ses contours. Elle dort, l'un des bras passé sous sa tête, l'autre mollement posé sur le linge qui voile ses beautés les plus secrètes. Ses cheveux blonds ondulés font ressortir la noble

courbe de son crâne. L'arc se tend, parfait, sur son arcade sourcilière. Les yeux fermés laissent filtrer des flots de grâce. Son nez, à la narine fièrement relevée, montre son profil parfait. Et comment dire le charme ineffable épandu sur les joues, le menton, le cou, le bras sur qui repose si mollement la tête, les globes des seins, le renflement poli du ventre? C'est le plus beau des nus de Titien, le plus pur, le plus chaste, le plus jeune, c'est la fleur exquise de ce paysage de rêve en qui se sont infusés la fraîcheur de l'étang, l'opaque mystère des fontaines, la paix joyeuse des clairières, l'élan des sommets rosés par le couchant, toutes les sèves qui coulent et fécondent, tout

Le grand baiser d'amour qui peuple la nature.

C'est l'aube des jours, l'ivresse des premiers accouplements, avant les amères révélations du fruit de la connaissance, avant le Péché, la Chute et le Salut. Et sur ce paysage et ses incarnations, le vieux maître a jeté le sortilège de sa palette. Car, si l'arabesque de cette toile et l'atmosphère dans quoi elle baigne appartiennent à la jeunesse, le coloris est incontestablement de la vieillesse de Titien. Sans doute, la morsure des années, les nettoyages, les restaurations ont pu contribuer à assoupir le chant des couleurs. Mais celles-ci ont dû être, dès l'abord, peu éclatantes. Là aussi, l'argent pâle remplace l'or fauve. Là aussi, c'est l'harmonie des teintes délicates qui prévaut sur la clameur bruyante des mélodies. Et la douceur du modelé, la gradation musicale des valeurs, la finesse des transitions, la discrétion avec laquelle les morceaux se subordonnent à l'ensemble, font de cette toile, au point de vue du coloris, une symphonie en mineur, à l'orchestre contenu, aux cuivres bouchés, aux cordes en sourdine, aux voix lointaines et vespérales.

Je ne connais l'*Enlèvement d'Europe* (Boston, Gardner Museum, 1562) que par la photographie. Cette toile me semble émanée de la même inspiration que la *Délivrance d'Andromède :* dans l'une et dans l'autre, l'amoureux de la mer qu'a été Titien

s'est donné pleine carrière, et l'arabesque des deux amours flottant dans les airs rappelle celle de Persée se précipitant sur le monstre. A gauche, la montagne, puis la mer, où un petit Amour chevauche un dauphin, emplissant la moitié du tableau, et enfin le taureau, avec, sur son large dos, une jeune femme couchée, les jambes écartées, brandissant au-dessus de sa tête, qui en reçoit l'ombre portée, un drap, comme une voile. L'attitude d'Europe est d'une audace et d'un réalisme extrêmes : nous nous demandons seulement avec un peu d'inquiétude si ce n'est pas pour permettre à Philippe II de contempler une jeune femme dans une position scabreuse qu'il l'a imaginée. En tout cas, pour osé qu'il est, le morceau est d'une puissance certaine. Ceux qui ont vu le tableau en vantent le ton argenté, les ombres d'un brun profond, rappelant celles de Véronèse, l'énergie du modelé et du coloris, le jeu magique des lumières et la profondeur de l'atmosphère, l'harmonie du drap orangé que brandit Europe, de la mousseline qui couvre en partie son corps et des eaux smaragdines, et le travail exquis de l'Amour chevauchant l'animal marin. Il y a évidemment dans cette œuvre plus d'énergie que de grâce et plus de force que de délicatesse.

Ce sont là aussi les caractères de la *Toilette de Vénus* de l'Ermitage et de l'*Education de l'Amour* du Palais Borghèse (1560-1565). La *Toilette de Vénus* (que Fischel fait dater de 1550 et qu'avec Crowe et Cavalcaselle je crois fort postérieure, contemporaine de l'*Education de l'Amour:* elle se trouve, sans doute, dans l'état récapitulatif de 1571) est un de ces tableaux, recherchés par les clients, dont Titien avait accoutumé de faire une esquisse, et dont ses élèves exécutaient, sous ses yeux et avec sa collaboration, des répliques, au gré des demandes. Nous en possédons des interprétations à Saint-Pétersbourg, à Londres, à Dresde et à Augsbourg. De l'avis de ceux qui les ont étudiées toutes, c'est la toile de l'Ermitage qui serait la version primitive. Ne l'ayant pas vue, je ne puis qu'imaginer l'harmonie produite par l'étoffe à rayures jaunes et noires sur laquelle se

tient debout l'Amour, par l'écharpe jaune nouée autour du corps de celui-ci, le manteau rouge-cerise, doublé de fourrures à broderies d'or, qui couvre le bas du corps de Vénus, le rideau olive et le fond brun dont les reflets viennent nuancer le rouge du manteau. Mais ce que la photographie nous permet de juger, c'est la composition et la conception des personnages. Composition qui semble nous ramener à l'inspiration de la jeunesse de Titien et même à Giorgione — une femme qui se regarde dans une glace — et qui, cependant, en est très éloignée.

Voyez, en effet, comme l'arabesque des lignes est compliquée et destinée visiblement à permettre à l'incomparable virtuosité du peintre de s'exercer. Vénus est assise, nue jusqu'aux hanches. Un Amour joufflu, dont le miroir cache le corps, applique l'une de ses menottes gonflées sur son épaule gauche, tandis que, de l'autre, il lui tend une couronne. Un autre, nu, que nous voyons de dos, tend à Vénus, d'un mouvement impossible, un miroir où se reflète le demi-profil de la déesse. Sans doute, le chatoiement de ces chairs nues : celle de Vénus, blonde et laiteuse, se détachant sur le lustre velouté des soies et des fourrures, et celle de l'Amour, plus brune, et la juxtaposition de ces quatre têtes : la tête blonde de l'Amour porte-couronne, le profil reflété de Vénus, la tête brune de l'Amour porte-miroir et enfin la tête en trois-quarts de Vénus, doivent produire un grand effet. Et cependant il y a dans toute cette accumulation et cette ordonnance compliquée quelque chose de voulu, de tendu et de chargé qui jure avec la simplicité naïve et la clarté de composition des tableaux de la jeunesse. Et ce sont surtout les personnages qui sont différents. Cette Vénus est une géante. Elle jaillit de la gaine de soie et de fourrure, comme une plante luxuriante et un peu effrayante. Sa main — comparez celles de la Vénus d'Urbin, de la Vénus avec le Joueur d'orgue, de la Vénus avec l'Amour, de la Danaé — est énorme, ses doigts non seulement longs, mais massifs et à peine effilés du bout. Et sa tête n'est pas auréolée du charme exquis qui plane au-dessus de celles

des nus que je viens de rappeler. Elle est belle, mais sans grâce. Ses yeux sont froids et conscients de sa force et, à les regarder longtemps, il se dégage d'elle une sensualité un peu brutale. Et de même l'Amour porte-miroir : Gronau dit avec raison que c'est un petit Hercule. Le dessin — surtout celui de la main de l'Amour — est non seulement cursif, mais défectueux. L'impression totale est non celle de la grâce, que semblait exiger le sujet, mais de la force.

Et il en est de même de l'*Education de l'Amour* du Palais Borghèse. Ce tableau nous transporte aux *Allégories d'Avalos*, peintes trente ans auparavant. Mais que de différences ! Assise devant un splendide rideau rouge, Vénus, la tête couronnée du diadème, les cheveux blonds partagés et tombant en tresses bouclées sur l'épaule, les bras nus, la tunique brun-doré attachée par une écharpe qui croise sur sa poitrine et se noue sous les bras, avec un bout de manteau bleu jeté sur les genoux, bande, d'une main, les yeux d'Eros, appuyé sur ses genoux, et se retourne pour regarder un autre Amour, penché sur son épaule. Devant elle, une jeune fille, la gorge et l'un des bras dévêtus, tient le casque; une autre, penchée sur elle, le dos nu, vêtue d'une tunique rouge-brun, tient le carquois. Au fond, un large paysage : ruisseau, forêts, massif montagneux, sous un ciel gris-perle. La tête de la Vénus est dépourvue de toute beauté : c'est un modèle reproduit sans idéalisation aucune. Celle de ses compagnes a plus de vénusté. Et toutes trois, ainsi que les deux Amours, toutes gonflées de sèves surhumaines, ont cette proportion grandiose qu'affectionne le grand vieillard : il semble que ses mains, qui avaient ouvré des œuvres si délicates, ne puissent plus, à mesure qu'elles se mettent à trembler, que modeler des formes héroïques. Et cette fois, la facture est à l'unisson. Vu de près, ce tableau ne présente qu'un mélange informe de taches rouges, bleues et noires, zébrées de gris. Mais, à mesure qu'on s'éloigne et trouve le point de vision voulu, les taches se rejoignent, la trame colorée se reconstitue, les figures jaillissent, les lumières jouent, les ombres prennent de la vie,



LE PÉCHÉ ORIGINEL
(Musée du Prado, Madrid)

et le tableau tout entier baigne dans cette buée argentée qui fait la gloire des toiles de Véronèse.

Et voici venir, tout à la fin de la carrière de Titien, à l'heure où il semblerait qu'il dût prendre congé définitivement des « poésies » et des nus et ne penser plus qu'aux tragiques problèmes de l'au-delà, voici venir deux chefs-d'œuvre. Tout d'abord le *Péché originel* (Prado, 1565). Quelle simplicité, quelle largeur, quelle puissance de composition ! Plus rien de la complication, des surcharges, des joliesses affriolantes du cycle de Diane et de l'*Education de l'Amour*. De la force concentrée, peu de paroles, mais dont chacune porte, dont chacune est lourde d'expérience et de génie. Au milieu de la toile, un grand arbre couvert de fruits, dont un Amour, juché sur les branches, en tend un à Ève. Héroïquement, elle se dresse, la Vénus primitive ; l'un des deux bras tendu vers l'Amour, l'autre appuyé sur une cépée. Elle a la taille athlétique de ses sœurs païennes. Mais cette fois, le vieux maître a retrouvé le philtre de beauté qu'il semblait avoir perdu. Elle est forte, mais elle est vêtue de grâce. C'est Antiope qui s'est éveillée pour assumer le rôle d'Ève. Elle en a le nez aux narines légèrement relevées, elle en a le menton et la joue adorables, elle en a le corps magnifique. Adam est moins significatif. Son mouvement s'explique mal. Il semble s'appuyer d'un bras sur un tertre, être à moitié debout et à moitié assis, et le geste par lequel il touche Ève est peu expressif. Mais à quoi bon ? Ce n'est pas le vieux mythe biblique que Titien a voulu incarner. Il lui a suffi d'avoir créé encore, toujours, de la beauté. Pour vous rendre compte de la simplicité et de la noblesse de la vision de Titien, comparez sa toile aux chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Tintoret. Ici, sur un pli de rocher, une Ève assise reçoit le fruit d'un serpent dont les anneaux épais enlacent l'arbre de la connaissance, anneaux dont jaillissent le corps et la tête humaine de l'Ange du Mal, cependant qu'Adam, debout devant sa compagne, étend, tel un athlète, vers le tentateur, un bras menaçant : magnifique composition plastique, valant par la beauté des lignes, la fougue

des mouvements, mais dépourvue d'émotion. Là, deux corps nus, splendidement modelés, se vautrant sur l'herbe ; une Ève, toute proche encore de l'animalité, à peine sortie de l'argile dont l'a tirée le créateur, tendant la pomme à un Adam dont le profil simiesque nous terrifierait, si nous pouvions détacher nos regards de ce dos où la lumière et l'ombre jouent un jeu divin. Chez Titien, ni la rigidité plastique de l'un ni la sensualité non dégrossie de l'autre. Une noblesse de conception plus souple que celle du grand Désespéré, plus soutenue que celle du prodigieux coloriste. Et quelque dégradé que soit le tableau et quoi qu'y ait ajouté le restaurateur Don Juan de Miranda, les intentions primitives du peintre sont encore lisibles : le contraste puissant entre le corps d'Adam, de couleur cuivrée avec des noirs, et celui d'Ève, ambré, avec, le long du sein droit, au milieu de l'ombre opaque de l'aisselle, un splendide morceau d'or liquide — l'exquis passage des chairs à l'atmosphère ambiante — la profondeur de cette atmosphère — l'évocation, par quelques taches, d'un merveilleux paysage.

Et plus extraordinaire que le *Peccato originale* est la *Nymphe et le Berger* (Vienne, 1566-1570). Là encore, nous nous sentons transportés, tout d'abord, à la jeunesse de Titien, à son lyrisme giorgionesque. C'est une *Fête champêtre*, c'est un pâtre qui joue du chalumeau à une nymphe. Mais là encore, quelle différence infinie ! Rappelez-vous la facture minutieuse des *Trois Ages*, qui dit tout, soigne également tous les détails, étend sur toute la toile la trame colorée, sans accident, sans anfractuosité, sans maille rompue. Ici, — et ce n'est pas seulement ni surtout parce que la toile n'est pas achevée, mais parce que le peintre l'a voulu ainsi, — ici tout est indiqué, esquissé, suggéré. Sous un vieil arbre, au tronc massif et au feuillage épais, un berger, un chalumeau à la main. A côté de lui, la tête un peu tournée à gauche, une splendide créature nue, avec seulement, autour des reins, une écharpe. Le berger est esquissé sommairement : des taches pour indiquer la place de la bouche, des yeux, du nez, des joues, du col, de la peau de bête tombant sur les épaules, des bras te-

nant la flûte — dessin défectueux du bras gauche — splendide morceau de la jambe droite pliée et de la jambe gauche étendue. La nymphe est plus travaillée. Comme elle repose mollement sur la peau caressante ! Splendeur de la masse lumineuse sur les joues et le corps nu, splendeur des couleurs et surtout splendeur incomparable des formes : ce bras droit, posé sur la hanche — le gauche est d'un dessin impossible — ce dos et surtout ces hanches, cette jambe héroïque. Et ce n'est pas tout, ce n'est pas le principal. C'est le paysage qui est le plus extraordinaire. A gauche, un grand tronc avec des branches feuillues qui pendent. A droite, sur un roc, un fût d'arbre décapité auquel est attaché un seul rameau. Entre les deux et dans le lointain, un poudroiement de lumières, un jeu de couleurs indistinctes, un semis de taches peu colorées d'où jaillit, à mesure que l'on regarde, comme par magie, un rêve de paysage, qui disparaît dès que l'on approche de la toile, suggéré plutôt qu'exprimé et fait, dirait-on, non de grossières particules d'espace, mais tissu de sons diaphanes. C'est une joie, vraiment, que ce soit sur cette toile si étrange, d'une technique si prophétique que se clôt la carrière du peintre des nus et des allégories qui a débuté avec Giorgione et dont l'œuvre dernière semble annoncer Watteau, Turner et Claude Monet, les peintres du rêve et des arpèges lumineux et colorés.





Groupe d'apôtres.



CHAPITRE IV

LES TABLEAUX DE SAINTETÉ

PLUS que dans les portraits, plus que dans les *poésies* et les *nude*, c'est dans les tableaux de sainteté que se révèle la vision nouvelle de Titien vieillard, cette vision assombrie, compliquée, alourdie dont nous avons parlé et que nous avons appelée tragique. Jusqu'ici les toiles où Titien, à la suite de tant de peintres de la Renaissance, avait représenté les scènes du Nouveau Testament qui, pendant des siècles, ont ébranlé si prodigieusement les âmes des hommes, étaient comme dénuées d'émotion profonde et communicative. D'abord, jeune homme, il avait, selon l'exemple de Gian Bellini et de Giorgione, écrit comme l'idylle évangélique, représenté la naissance de l'Enfant, ses jeux avec sa mère et Saint Jean, et si, dans certains tableaux, comme le *Noli me tangere* et surtout le *Christ à la Monnaie*, il s'était attendri, c'étaient là des notes isolées dans son œuvre toute saturée de volupté païenne. Puis, lors de sa maturité, c'est, dans l'*Assunta*, l'*Ecce Homo* de Vienne, la *Madone de la Famille Pesaro*, la *Présentation au Temple*, *Saint Pierre martyr*, le drame à grand spectacle, l'opéra et le roman de la Passion qu'il avait écrits, avec une magnifique joie créatrice de formes, avec un admirable sens du décor, avec une entente merveilleuse de ce qui peut attirer et retenir les regards curieux des hommes. Enfin, à mesure que les ans s'appesantissent sur son épaule, qu'autour de lui s'assombrissent les événements

et que les luttes sanglantes qu'elle déchaîne apprennent aux plus frivoles des hommes combien la religion est chose sérieuse, Titien lui-même, le Vénitien optimiste et voluptueux est touché, et sent se révéler en lui le sens du tragique, du tragique de la mort et de la vie.

Ce n'est que de loin encore, comme indistincte, que l'on perçoit cette note nouvelle dans la *Sainte Marguerite* du Prado (1550-1552). Une jeune femme, vêtue d'une robe verte, laissant à nu la jambe, les bras, la gorge, la jambe lancée en avant, les deux bras et l'avant-corps tournés vers la droite, tandis que la terreur rejette la tête vers la gauche, fuit devant un dragon, dont on devine dans l'ombre, plutôt qu'on ne les perçoit, la hideuse masse squameuse, les cornes et les crocs. L'attitude de la Sainte, voulue, compliquée et théâtrale, ne nous inspire pas une véritable émotion et nous sommes touchés par la splendeur de ses bras et surtout de sa jambe plus que par la terreur qu'elle manifeste en des gestes si abondants. Mais — et c'est là l'une des caractéristiques des œuvres de la dernière période que nous n'avons pas encore notées — dans cette toile, comme dans nombre d'autres, c'est le paysage qui paraît la principale préoccupation du peintre, le paysage avec, à droite, un pan de rocher raviné dont la tête, couverte d'arbustes, surplombe, et, devant nous et à gauche, la mer, une ville en flammes et un grand ciel profond, l'un des plus tragiques qu'il ait peints. Incomparable est l'harmonie dans laquelle se fondent, tout en conservant chacun son timbre individuel, le vert de la robe, le jaune glaiseux du rocher, les teintes indistinctes, mais si chantantes de lumière, de la ville embrasée, la grande coupe de saphir du ciel et la traînée smaragdine de la mer. Comme dans les portraits, les « poésies » et les « nude » que nous avons étudiés, le chant monodique des couleurs fait place aux harmonies polyphones où les timbres colorés passent l'un dans l'autre par les plus délicates transitions et les gradations les plus fines.

Plus distincte déjà est la conception nouvelle de Titien dans la *Gloria* du Prado (1554). Sans doute, l'on pourrait dire que par

la massivité, l'ampleur, la force, la frénésie du mouvement, ce tableau, commandé par Charles-Quint, appartient encore à la pleine maturité du peintre, alors que sa puissance de conception et d'exécution était entière, qu'il n'était pas encore préoccupé de subtils problèmes techniques, que sur sa palette, claire et somptueuse, éclataient les fanfares des tons francs et vibrants et que son immense pinceau — « de la taille d'un balai de bouleau » — appliquait sur ses toiles de larges coulées de couleurs. Cela est vrai. Et cependant, si vous évoquez un instant l'*Assunta* et que vous la rapprochez de la *Gloria*, vous vous apercevrez qu'il y a là un autre esprit, une autre inspiration, un autre génie. Au haut du ciel, à une distance incommensurable de la terre dont les arbres et les collines sont à peine perceptibles au ras de la toile, sont assis, dans la gloire, le Père et le Fils, séparés par la colombe d'où s'échappe une nappe de lumière qui, interceptée par une nuée, réapparaît, sous la forme de longues flèches formant éventail et dardées sur la houle humaine. Immédiatement au-dessous des deux protagonistes, à gauche, regardant en arrière vers les hommes, comme pour signifier qu'elle ne fut divine que par élection, la Sainte Vierge, drapée dans d'épais voiles. Puis, partant d'un chœur d'anges qui, tout au haut du tableau, à gauche, enceint le Christ et, indistincte d'abord, comme des arpèges préludant à un chant, puis, se précisant, une houle d'êtres, déferlant avec une frénésie délirante, en un mouvement circulaire qui va rejoindre, à droite, les cohortes célestes. Comment rendre par des mots cette furia de gestes, cette inépuisable richesse d'attitudes, cette ineffable débauche de lumières et de tons : têtes penchées, levées, baissées ; bras qui se tendent frénétiquement ; torses qui se dressent ; muscles qui saillent ; jambes qui s'écartent en grands bonds ; grappes indissolubles d'êtres, entraînés, par l'extase devant le miracle, dans une sarabande sacrée ? Quels points de repère choisir au milieu de ce mouvement vertigineux ? Quels protagonistes désigner parmi ces patriarches, ces prophètes, ces évangélistes ? A gauche, sous la Vierge, solidement assise sur un nuage, cette tête à la barbe caprine,

tendue en avant de façon à faire saillir les muscles du cou, symbolise l'indomptable ténacité juive. Plus bas, flottant parmi les nuées, brandissant de son bras largement étendu le Décalogue que lui aide à soutenir une forme blanche dont nous ne distinguons pas les traits, un colossal Moïse, les cheveux et la barbe blanche échevelés par la rafale céleste, avec, sur la figure et le tronc, une large masse lumineuse. A côté de lui, dans un puissant raccourci, Noé, le corps bronzé, laissant échapper la colombe; avec la branche d'olivier. Le touchant du bras, une exquise Vénitienne, à la robe verte, les cheveux entrelacés de perles, au corps onduleux, aux magnifiques bras nus. Au-dessous d'elle et faisant face et contrepoids au Moïse, un grand vieillard, aux pectoraux colossaux, chevauchant la nuée. Et de là monte, en une guirlande de plus en plus serrée, pressée, tumultueuse, d'hommes, d'enfants, d'anges, la tête extasiée, les bras levés, les cols tendus, les cheveux flottants, la houle humaine, en un immense hosannah. Parmi cette foule, à genoux, avec, à côté de lui, la couronne impériale, tout blanc dans son suaire de pénitent, comme tache et comme masse, le pendant de la Vierge voilée, Charles-Quint. A côté de lui, Isabelle de Portugal, la jamais oubliée, plus en arrière Philippe II, de face, et Marie, la sœur de Charles. Et, émergeant de la foule des anges, une tête enivrée d'extase sacrée. Que d'art dans cette mêlée grouillante de formes et que de science ! On dirait que Titien ait voulu se mesurer ici avec le maître de la Sixtine : même puissance colossale, même furie, même frénésie d'inspiration. Mais, tout d'abord, le sentiment est autre. Chez Titien, point de colère, point de haine. Au lieu du Christ athlétique qui lance l'éternelle malédiction, un Christ d'une noblesse si calme et si simple dont émanent la paix et la réconciliation. Au lieu de cette armée de misérables grelottant de terreur, un peuple soulevé par l'extase de la foi. Et il y a surtout, dans l'œuvre de Titien, cette « *voglia sfrenata el senso* » que Michel-Ange poursuivait d'une haine inlassable. Ce qui fait, en effet, de la *Gloria* une œuvre exceptionnelle, ce n'est pas seulement l'équilibre



Phot. Anderson, Rome

LA GLORIA
(Musée du Prado, Madrid)

des masses, la variété des attitudes, l'audace des raccourcis, mais c'est, avant tout, le drame des lumières, des ombres et des teintes. L'orchestre titianesque, une dernière fois, déchaîne toute sa magnificence. Ce n'est plus seulement l'orchestre wagnérien de l'*Assunta*, c'est un orchestre géant, «babylonien, ninivite», un orchestre de la vallée de Josaphat, où, comme dans le *Requiem* de Berlioz, battent les tambours, tonnent les canons, éclate la masse formidable d'un peuple incommensurable de voix. Dans ce peuple de voix colorées émergent le bleu du vêtement du vieillard de droite, le vert de la robe de la jeune femme, le rose de la draperie qui flotte autour du corps de Moïse, le blanc des suaires et des chairs éclairées, et des bleus encore, des bleus surtout : le bleu profond du ciel, le bleu tendre des trois robes sacrées. Et tous ces tons, appliqués par ce gigantesque pinceau qui fit l'étonnement de Vargas, sont subordonnés à la gloire de la Trinité. Et sur eux se jouent les lumières et les ombres dont l'alternance, savamment calculée, harmonise les teintes et leur donne une intensité et une profondeur émouvantes. Certes, elle peut rivaliser avec l'*Assunta*, cette *Gloria*. Mais elle est autre. Elle est plus lourde, plus voulue, plus tendue. La religion y est chose grave et pathétique. Seule, la jeune Vénitienne semble contemporaine des jours lointains où Titien rivalisait de grâce avec le peintre de la *Barbara*. Partout ailleurs, la Trinité est conforme à l'idéal morose de l'impérial client qui la commanda. Ce n'est plus le voluptueux paganisme de Venise, c'est le sombre fanatisme espagnol qui inspire le génie du peintre.

Et cette impression est plus frappante encore quand nous nous arrêtons devant la *Vierge avec l'Enfant* de la Pinacothèque de Munich (1550-1555). Que nous sommes loin des exquises créatures de joie et de volupté qu'avait aimé à représenter Titien, qui jouaient si naïvement avec l'Enfant ou qui, sans se soucier de lui, jouissaient si placidement de leur propre beauté. La grande jeune femme de Munich, aux formes longues et sveltes, majestueusement drapée dans son ample manteau, la tête couverte de la coiffe qui descend sur l'épaule, ne leur ressemble

en rien. Elle est brune, tandis qu'elles étaient blondes. Sa tête est noble, expressive, mais elle n'est pas belle, et surtout elle ne recèle aucun élément de volupté. Elle regarde attentivement, sérieusement, l'enfant nu qu'elle tient sur ses genoux et si, comme le veut Gronau, elle sourit, son sourire est sans joie. Et cet enfant est, lui, d'une grandeur, d'une massivité inconnue aux bambini de la maturité et de la jeunesse : c'est un petit Hercule, frère, par la taille et la calotte drue des cheveux noirs, de l'Eros de la *Toilette de Vénus* et peint, sans doute, d'après le même modèle. L'impression qui se dégage de ces deux physionomies est grave, austère, triste. On dirait que Titien a perdu son sourire. Lorsque, pour la première fois, on voit cette Madone, on l'attribuerait plutôt qu'à Titien à Tintoret qui a peint tant de fois de ces grands corps héroïques, à l'expression mélancolique, ou à quelque peintre de cette Espagne pour laquelle le peintre travaillait et dont cette vierge brune et sévère a le type. Quant à la facture, qui, dans la *Sainte Marguerite* et la *Gloria* n'appartient pas encore à la technique dernière de Titien, elle s'en approche ici. Sur le rideau sombre se détachent les bleus foncés du manteau de la Madone, noirs dans l'ombre, les rouges de sa robe, et les ors des deux auréoles. Sur le ventre poli de l'enfant joue la lumière, et, à l'endroit où il touche la robe de sa mère, une ombre merveilleusement chaude l'intensifie par le contraste. Sur le pied de l'enfant et la main droite de la Vierge, ces taches — jaunes, grises, rouges — qui sont la marque de la technique nouvelle. Et quelle gloire que ce paysage, avec ce pathétique crépuscule, le plus beau peut-être qu'ait peint Titien, où parmi les coulées d'or, striées de rouge, se dresse un jeune arbre dont le feuillage va mourir mollement dans l'ombre éparse.

L'impression de grandeur sévère qui se dégage de cette toile, nous la retrouvons dans l'*Annonciation* de San Salvatore (1560-1565). Un à un, Titien reprend les thèmes de sa jeunesse, mais il les adapte à son inspiration et à sa technique nouvelles. Vous vous rappelez la toile de Trévise, si simple de composition et

si lumineuse, où l'exquis petit ange court d'un si joyeux élan vers la Vierge agenouillée dans une attitude de si humble dévotion. Voici comment il conçoit celle de Venise. D'un ciel couvert de lourdes nuées s'échappe un torrent d'or, au milieu duquel est suspendue la colombe, avec, autour d'elle, des deux côtés, des groupes d'anges, ceux de droite, vêtus, ceux de gauche, nus, et ayant le type et la taille athlétique de l'Éros de la *Toilette* et du Bambin de Munich. Puis, une nappe de nuages opaques, et, sur le sol, un ange qui s'avance, avec ses grandes ailes, les bras croisés sur la poitrine, la lourde chevelure flottante, la tête dans l'ombre, le cou et la chemise pleinement éclairés, vers la Vierge. Elle est assise sur un trône. L'une de ses mains tient un livre, l'autre est levé dans un geste d'étonnement. Elle est drapée dans une robe bleue. De fortes lumières sont appliquées sur son front. Le type est celui de la Madone de Munich et rappelle, comme celle-ci, les femmes de Tintoret dont peut-être, à cette époque, Titien subit l'influence. C'est une brune aux traits accentués. Elle n'a rien du bonheur extatique de ses devancières. Elle reçoit l'ineffable nouvelle avec la prescience des douleurs qu'elle aura à subir. Et l'opposition entre les gloires éclatantes du ciel dont les reflets seulement éclairent la scène de la terre et les ombres menaçantes jaillissant du lourd nuage suspendu au-dessus de la tête de l'ange et de la Vierge, enveloppe cette scène, qui devrait être toute d'espérance surhumaine, d'un halo tragique.

Même impression enfin dans la *Madeleine* de l'Ermitage et de Naples (1565-1567). Vous vous rappelez l'opulente courtisane de Florence, aux seins gonflés, à la splendide toison fauve dont les ondes crespelées baignent les nus éclatants comme d'un torrent d'or blond. Titien a eu devant les yeux de sa mémoire l'œuvre de sa jeunesse. Le type et l'attitude sont restés les mêmes. Même dessin du front et des sourcils, mêmes lèvres épaisses, même mouvement des yeux levés vers le ciel, et des mains, posées l'une sur la poitrine et l'autre sur la hanche. Mais le sentiment est profondément changé. D'abord, au lieu de jaillir,

nue, de sa toison d'or, comme une grande fleur dont le parfum s'offre à tous, la jeune femme est vêtue d'une robe rayée de bleu et de rouge. Puis, l'expression est concentrée, fervente, tristement extatique. Nous sommes sûrs que cette Madeleine a vraiment renoncé à toutes les joies de la terre. Dans ses yeux il n'y a plus une seule étincelle d'amour charnel. La paix du soir, qui enveloppe de son mystère le beau paysage qui dort dans l'or du couchant, est descendue dans son âme.

Mais ce ne sont ni les Madones ni les Saintes qui dominent dans l'œuvre de la vieillesse de Titien, ce sont les Christs. *Christ apparaissant à Madeleine* (Prado, 1554), dont nous n'avons qu'un fragment : un beau Vénitien, aux traits pleins de noblesse, drapé dans un manteau bleu foncé que relève une main aux contours indistincts, portant la bêche, avec, jaillissant autour de sa tête, une auréole resplendissante, sous un ciel chargé de nuages où menace l'orage ; le *Christ porte-globe*, levant la droite en signe de bénédiction et tenant de la main gauche son globe couronné de la croix (Ermitage ; réplique, avec quelques modifications, à Vienne, vers 1560), tête pensive et si triste, de type sémite, à la barbe brune, plus pâle, semble-t-il, à Pétersbourg, sous les reflets de l'auréole éclatante, plus basanée à Vienne, avec des ombres profondes le long des joues ; le *Christ porte-croix* avec Simon le Cyrénéen (Prado, vers 1560), succombant sous la lourde masse de bois sur laquelle est penchée un magnifique vieillard, à la blanche barbe flottante, tête d'une beauté un peu fade et conventionnelle, aux cheveux onduleux et à la barbe en fleuve ; le même (Prado, même époque) faisant face au spectateur, portant la croix sur l'épaule gauche, avec, dans l'ombre, la main de Siméon aidant le Seigneur à la soulever, tableau qui semble inachevé et où la robe du Christ et la main de Siméon sont indiquées par des taches de nuance indistincte, séparées par des lumières grises, l'une des représentations les plus pathétiques que Titien nous ait données du grand drame : du sang sur les épines de la couronne, du sang suintant en grosses gouttes sur le front, du sang dans les yeux. Et, en dépit de la

torture, la beauté triomphante, la beauté de ce bras argenté de lumière, la beauté de cette tête victorieuse de la douleur.

Malgré cette survivance de la beauté, nous sommes déjà loin, dans ces représentations individuelles du Sauveur, du Christ-Apollon, éclatant de grâce et de force, que nous avons étudié. Nous en sommes plus éloignés encore dans les grandes scènes dramatiques que nous allons aborder et dont le Christ est le héros. Et tout d'abord le *Christ couronné d'épines* du Louvre que l'on place d'habitude aux environs de 1548, mais qui, par le sentiment et la technique, me paraît, tout comme à Gronau, très postérieur, et que je voudrais placer aux environs de l'année 1560. D'un portail, couronné d'un buste de Tibère, le Christ, comme une bête que l'on pousse à l'abattoir, est précipité sur des marches sur lesquelles ses pieds s'accrochent désespérément. Deux esclaves lui impriment dans la tête, de toute la force de leurs bâtons tendus, la couronne d'épines. Deux soldats en cotte de mailles sont agenouillés sur les marches, un vieillard lui tend le sceptre dérisoire. Lui, cependant, subit le martyre. Sa tête, malgré la douleur surhumaine qui la tord, malgré les gouttelettes de sang qui giclent, malgré la bouche convulsée d'où s'échappent des cris de bête blessée, est d'une beauté divine sous la houle des cheveux et de la barbe emmêlés qui l'encadrent. Et son corps, tout tordu qu'il soit sous l'immonde torture, demeure, lui aussi, dionysiaque. Comme transition, les deux soldats agenouillés, grands gars, bien découplés, mus par la curiosité plutôt que par la cruauté. Comme contraste violent, les deux bourreaux : l'un, celui de gauche, brute colossale, à la tête muette, au torse tout gonflé de graisse, force bestiale et comme inarticulée, à côté des formes, restées fines, en dépit de leur plénitude, du Christ ; l'autre, celui de droite, plus musclé qu'obèse, dont la bouche grimace un horrible rictus, et dont la physionomie, qui n'a rien de vénitien, doit avoir été empruntée par Titien à quelque portefaix esclavon. Et enfin le vieillard, au corps décharné, à la tête chafouine de fanatique, tendu en avant dans un mouvement furieux qui fait se gonfler

les peaux de son cou. Scène rapide, d'un élan, d'une violence, d'une passion, d'un tragique magnifiques. Rappelez-vous, pour vous rendre compte de ce que j'entends par les tragédies de la vieillesse de Titien opposées aux drames et aux épopées de sa maturité, rappelez-vous le grand *Ecce Homo* de Vienne. Là, le Christ, entre les deux bourreaux, apparaît comme une espèce de hors-d'œuvre, resserré qu'il est dans un rectangle de gauche qui occupe à peu près la huitième partie du tableau : l'intérêt du peintre et du spectateur va tout entier au cortège, avec les beaux damoiseaux, la blanche jeune femme, les cavaliers, aux étoffes qui scintillent, aux armes qui étincellent. C'est une histoire qu'on nous conte, lentement, posément, en insistant sur tous les incidents, en ne se refusant pas, malgré la gravité du sujet, les plaisanteries et les mots piquants. C'est une page de Chrestien de Troyes ou de Froissart, bariolée, verveuse, où éclate la joie de la vie. Ici plus de cortège, plus de comparses, plus de sourires. La victime et ses bourreaux. L'unité, la concentration sévère, la tension frénétique, au lieu de la dispersion bavarde et de l'aimable laisser aller. Et la facture est étroitement adaptée au style. Ce n'est plus le charme que recherche le grand séducteur : c'est la vérité poussée jusqu'au plus extrême réalisme. Le dessin est d'une extraordinaire audace : regardez les pieds du Christ qui s'agrippent, les peaux du cou du Pharisien. Et le coloris est, lui aussi, très différent de celui de l'*Ecce Homo*. Plus de teintes éclatantes. Sans doute, il y a une grande variété de tons : le saumon de la souquenille de l'esclave de gauche, le bleu foncé de sa ceinture, le roux brun de sa chair, le bleu clair de la veste de l'Esclavon, le vert de la cotte de mailles des guerriers et l'ambre doré enfin dont est faite la chair du Christ. Mais le tout est assourdi, assombri, éteint, et l'harmonie en vert, rouge, bleu et saumon se résout en un gris et un noir. De plus, il y a, comme dans l'*Annonciation* de San Salvatore, un contraste tragique entre la lumière qui, jaillie de droite, fait étinceler le buste, le bras et la manche de l'Esclavon, le crâne dénudé du vieillard, le bras et la manche du guerrier, la tête et le corps du

Christ, et les ombres profondes accumulées, menaçantes, sur la porte de la prison, le torse de l'esclave nu, le bras et les jambes du Patient.

Plus sombre encore est le *Christ apparaissant à sa Mère* (Medole, 1554) que je ne connais que d'après une photographie. Agenouillée sur des nuées, la Vierge, enveloppée de vêtements de deuil qu'éclaire le linge blanc qui couvre sa tête, lève la main vers son divin fils. Celui-ci, debout, nu, sous la draperie blanche qui, nouée sous le cou, lui tombe sur les épaules et lui ceint les reins, avec, jaillissant de sa tête, des flammes. Derrière lui, dans le brouillard, plusieurs personnages peu distincts, dans lesquels on a cru reconnaître Adam, appuyé sur la Croix, Eve et deux patriarches. Du ciel, peuplé d'anges, tombe une lumière argentine de limbe qui se concentre sur le groupe des deux protagonistes et qui chante sur le manteau jeté sur l'épaule du Christ et le linge de la Vierge. La tête du Sauveur est peu lisible. Mais la noblesse de son attitude, la mansuétude qui émane de sa main levée rassurant et consolant la Mère, la beauté de son corps d'athlète toute plongée dans l'ombre et que quelques rais lumineux éclairent sur les pectoraux, font de cette incarnation du type du Christ l'une des plus émouvantes qu'ait créées le pinceau du peintre.

Faut-il revendiquer pour Titien ou faut-il attribuer à Padovanni ou Varollari le *Christ et l'Adultère* de Vienne (1564-1565) ? La question est difficile à trancher. Cependant il me semble impossible de méconnaître dans la tête du Christ du moins une conception de Titien. C'est exactement le type du *Christ avec le globe* de Pétersbourg et de Vienne. Si le mouvement du Pharisien qui désigne la pécheresse est d'un dessin défectueux, n'en trouve-t-on pas de semblables dans plusieurs des œuvres absolument authentiques du maître ? Et il ne me semble pas que la couleur chaude mais discrète s'éloigne de la pratique de Titien pendant l'époque à laquelle nous attribuons la toile.

Nul doute, en revanche, ne s'est élevé sur l'authenticité de la *Mise au Tombeau* du Prado et de Vienne (1559). Je n'insiste

pas sur la réplique de Vienne qui a été copieusement restaurée et qui, en plus, porte la collaboration d'élèves peu dignes du maître. S'il y a de beaux morceaux : le corps du Christ et le dos de Nicodème, la coloration est désharmonieuse ; les bruns de la veste de Joseph, les bleus du manteau de la Vierge, les verts du vêtement de Nicodème ne s'accordent pas. L'émotion aussi semble superficielle. L'expression totale est maussade. J'en viens donc à l'original du Prado. Tout dans cette toile porte l'empreinte de Titien. Nous voici de nouveau en face d'un de ces thèmes de sa jeunesse qu'il reprend en les approfondissant, en les pathétisant, en les plongeant dans un plan de réalité à la fois plus proche de nous et plus éloigné, plus proche de par l'impitoyable vérisme du style, plus éloigné, de par la conception synthétique des scènes et des personnages, de par l'élimination de toute contingence, de tout épisode, de tout détail inutile. Représentez-vous la *Mise au Tombeau* du Louvre, la toile la plus harmonieuse que Titien ait peinte, la beauté des personnages, l'eurythmie de leurs mouvements, l'unisson exquis de la lumière et de la couleur. Et comparez à cette œuvre toute parfumée de lyrisme la toile du Prado. Dans un sarcophage, orné de bas-reliefs dans le goût antique, sur lequel déborde le linceul, Joseph d'Arimathie et Nicomède laissent tomber doucement le cadavre divin. Un Saint Jean, dont nous ne distinguons pas la figure, joint désepérément les mains. Une Madeleine, aux blancs vêtements flottants, penchée sur la Vierge, étend les bras dans un grand mouvement désespéré. Certainement, la composition de ce tableau est moins harmonieuse que celle du tableau de Paris : il ne porte pas en lui cette grâce sereine, il n'en émane pas cette κάθαρσις qui nous assure qu'en dépit de toutes les injures de la destinée et au sein même des plus cruelles catastrophes, triomphe le Divin. Elle est, cette composition, plus mouvementée, plus véhémente, plus tragique. Il passe sur cette scène de deuil comme une rafale de désespérance. Sur le corps du Christ, dont le peintre a merveilleusement rendu la détente de tous les muscles, et dont l'audacieux raccourci est atténué par le mouvement de



LA VIERGE ET L'ENFANT
(Pinacothèque Royale de Munich)

Nicodème, est penchée la Vierge, sur elle Madeleine autour de laquelle déferlent de lourdes nuées, agitées furieusement par quelque tempête. Tout flotte, se tord, se convulse, se rebelle contre l'innommable injustice. Et l'expression des physionomies répond à ce pathétique des mouvements. Celle du Christ, plus visible que dans la toile de Paris, est d'un patient qui a subi les dernières tortures. Rien d'apollonien ni de dionysiaque : un homme, fils de l'homme, qui a connu la douleur et à qui la mort n'a pas imprimé le grand baiser de la paix. La tête de Joseph d'Arimathie est celle d'un magnifique *gondoliere*, avec sa calotte, sa belle barbe blanche et son expression d'humble adoration. Le profil de la Vierge est simple et douloureux ; Madeleine, un portrait de jeune femme, sans aucune idéalisation, avec, dans le geste, quelque chose de théâtral. De Nicodème, enfin, comme dans le tableau du Louvre, nous ne voyons que le dos incliné dans un mouvement de tendresse attristée. Et le dessin est, lui aussi, simplifié, sommaire. La jambe de Joseph est esquissée grossièrement et se termine par un pied bot ; le mouvement par lequel il tient le corps du Christ semble impossible, et nous avons déjà dit que de Saint Jean nous ne voyons que des mains tordues. Et la couleur, elle aussi, est sombre. Ni le jaune clair de Saint Joseph, ni le bleu du manteau de la Vierge, ni le carmin foncé de la veste, ni l'orangé du tablier de Nicomède n'a le chant éclatant du tableau du Louvre. L'harmonie l'emporte ici sur la mélodie, mais elle a des résonances profondes. Pas de contours arrêtés, pas d'élaboration minutieuse avec des glacis et des jus. Des coups de pinceau appliqués rapidement par une main d'une impeccable sûreté. En résumé, un chef-d'œuvre supérieur, comme pathétique, sinon comme beauté, au chef-d'œuvre de la jeunesse.

Il était naturel que Titien, après avoir représenté tant de fois la naissance et la passion du Christ, abordât, à son tour, cette *Cène* qui avait tenté le pinceau des plus grands artistes italiens, depuis Giotto et Castagno, en passant par Ghirlandajo, jusqu'à Léonard. Il semble qu'à trois reprises il ait représenté

le repas suprême : dans le tableau d'Urbino (1544, selon Fischel, d'après les indications du conservateur du musée d'Urbin, M. Castracane), dans un tableau du réfectoire de San Giovanni e Paolo, brûlé en 1571, et enfin dans la grande toile de l'Escurial. Le petit tableau d'Urbino est si abîmé par des nettoyages et si obscurci que le type des physionomies a presque entièrement disparu. Un Christ, sans grande expression, est assis devant une table carrée et lève la main accusatrice, cependant qu'en face de lui, Judas, dont on devine le profil aigu et rusé, répond par un mouvement de dénégation. Deux beaux vieillards vénitiens, dont les têtes sont plus lisibles que celles de leurs commensaux, encadrent le Sauveur. Le tout semble peint rapidement, sans participation profonde du peintre à son sujet. Que fut la *Cène* de l'Escurial, cette Cène à laquelle Titien travailla de 1562 à 1567, et dont il écrit à Philippe II qu'elle fut l'*opera forse delle piu faticose et importante* qu'il eût faite pour lui ? Ce qu'elle fut, car le tableau, tel qu'il est sorti des mains des restaurateurs, ne conserve plus rien de la couleur ni de la touche de Titien, sauf peut-être, comme le veulent Crowe et Cavalcaselle, dans le beau profil du vieillard du bout de la table et dans les bras splendidement modelés et travaillés, d'après le procédé tachiste, de Judas. Mais ce qui demeure — le groupement des personnages et l'expression des physionomies — nous permet cependant de nous faire une idée de la conception de Titien. On a été, en général, très sévère pour cette toile : malgré le large et magnifique paysage, dit Gronau, et quelques particularités intéressantes, il nous laisse froids, et Crowe et Cavalcaselle ne sont guère plus enthousiastes. Tous les critiques, évidemment, ont été hantés par le chef-d'œuvre de Léonard, d'une composition si harmonieuse, d'une si sereine beauté et sur lequel semble planer vraiment l'immense mansuétude du divin Patient. Mais cette comparaison ne doit pas nous rendre injustes envers l'œuvre du grand Vénitien. La conception est autre — plus mouvementée, plus véhémente, plus pittoresque — mais elle ne me semble pas inférieure. Chez Léonard, on se le rappelle, dans un

réfectoire, une grande table, devant laquelle sont assis, sur une seule rangée, les treize convives ; au milieu, le Christ, et, de chaque côté, six disciples, divisés symétriquement, avec cependant une variété infinie d'attitudes et de gestes, en deux groupes de trois : à gauche du Christ, un premier groupe, Judas au milieu de deux vieillards ; un second avec Saint Jean, la tête penchée ; à droite, le troisième, plus mouvementé ; et enfin, le dernier, le plus agité de tous, avec les deux disciples aux bras étendus parallèlement. Merveille d'équilibre, rythme dominateur auquel se subordonnent tous les dessins harmoniques, mélodie qui s'élève lentement de gauche à droite avec, au milieu, le grand silence du Christ. Judas ne constitue pas un élément hétérogène : entraîné dans l'harmonie totale, il fait corps avec l'ensemble dont il n'est séparé que moralement.

Tout autre est la conception de Titien. Sur une terrasse d'un palazzo, supportée des deux côtés par des colonnes cannelées, est dressée une table, devant un vaste paysage, aujourd'hui abîmé, mais dont on peut, cependant, deviner la splendeur : un coteau qui dévale, une route blanche plantée d'arbres ; puis, à peine distincts, des forêts, les sommets bleus et le grand ciel profond. Devant la table, au premier plan, un panier, des casseroles ; sous la nappe, un petit chien qui jappe, tous objets familiers, destinés à rendre la scène vivante. La table est recouverte d'une nappe qui, au lieu de tomber du côté vide d'un seul mouvement rectiligne et de former une seule tache à peine ombrée, est relevée, à gauche, par le genou d'un disciple, cachée, au milieu, en partie, par le panier, couverte, à droite, par la serviette, le buste et la chaise de Judas et ombrée par les reflets du vêtement noir du vieillard debout à l'extrémité de la table. Un seul personnage est assis du côté opposé au Christ : Judas, qui n'est plus séparé moralement seulement, comme chez Léonard, du groupe des disciples fidèles, mais matériellement aussi, comme chez Castagno. La symétrie, par ce seul fait, est rompue, le problème de la distribution des masses, compliqué. Le rythme pourtant est le même que chez le grand Florentin,

un crescendo de gauche à droite. Mais, dans la trame de la mélodie, combien la variété est plus grande, combien le dessin mélodique plus individualisé ! Suivons le mouvement ascendant, de gauche à droite. Un homme debout, la tête enturbannée, se penche vers un disciple assis, grand corps hiératique qui, d'un geste un peu mécanique, pose la main sur la poitrine, pour protester de son innocence. Entre les deux colonnes, un vieillard assis, l'air assez absent, dont la physionomie est empruntée au vieillard appuyé sur la marche de la *Présentation au Temple*. Un jeune Vénitien, resplendissant de beauté, est debout, le corps entièrement penché sur son voisin et le bras à moitié levé effleurant la colonne ; un autre assis, la tête tendue vers le Christ, de façon à faire saillir les muscles de son cou; puis un vieillard, à la barbe et aux cheveux blancs, les deux mains levées. Ensuite le Christ dont le geste dit les paroles fameuses : « Et l'un de vous me trahira ». Ce Christ ne rappelle aucun des Christs que nous avons rencontrés jusqu'ici. Il est moins beau que celui des *Pèlerins d'Emmaüs*, moins athlète, moins apollonien, moins dionysiaque que tous ceux que nous avons étudiés. Il se tient droit et a les yeux, dirait-on, baissés. De longs cheveux tombent sur ses épaules, une moustache et une barbe touffues encadrent sa figure ovale, pleinement éclairée à gauche, dans l'ombre à droite. L'expression, autant qu'il nous est permis de la déchiffrer, est d'une tristesse et d'une résignation infinies. Elle rappelle, à ne pas s'y méprendre, celle du Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt : c'est le même type mué en beauté. Puis, après ce grand silence, comme transition, un Saint Jean, couché sur la table de tout son avant-corps, sur lequel le Christ appuie sa main, comme pour consoler le Bien-Aimé, beau Vénitien qui n'a rien des représentations habituelles de Saint Jean, mais qui évoque le lointain souvenir du nobile, assassin de sa femme, de la fresque de Padoue, peinte cinquante-trois ans auparavant. Et à partir de Saint Jean, le mouvement s'accélère, les têtes se mêlent, les gestes s'intensifient et se confondent en un tutti éclatant. Un vieillard, la main sur la poitrine, puis

Judas, faisant face à l'accusateur dans un farouche mouvement de protestation qui lui fait tourner la tête et l'avant-corps à droite, tandis que son bassin et ses jambes sont tournés à gauche ; puis deux têtes s'effleurant entre les colonnes, un vieillard debout et pensif, la main sur la barbe et, enfin — le plus beau morceau de toute la toile — un grand vieillard, debout à l'extrémité de la table, le corps penché, dont la tête magnifique à la longue barbe blanche est comme un grand point d'orgue sur lequel s'achève cette puissante symphonie d'attitudes et de gestes. Si maintenant nous pouvions ressusciter la couleur originale de Titien, imaginer les teintes passionnées du maître, faire chanter le rouge du vêtement du Christ, l'orangé de celui de Judas, le rouge ou rose de celui du beau jeune homme du second groupe, le bleu du manteau du Christ, les jaunes brunâtres de celui du grand vieillard penché, nous obtiendrions peut-être une harmonie rouge-bleu-jaune qui ravirait nos yeux. Mais ce sont là des hypothèses. Ce qui est la réalité, c'est une toile qui me paraît digne de Titien, de par le mouvement grandiose, la variété des attitudes, la claire distribution des groupes et par l'intense passion qui soulève les figures emmêlées des disciples de droite.

Je ne connais pas malheureusement le *Christ en Croix* d'Ancône, antérieur de peu d'années à la Cène (1561). Ceux qui l'ont vu ont constaté que la tête était repeinte et le reste obscurci par des vernis et des restaurations maladroites. La composition est simple : Saint Dominique agenouillé au pied de la Croix qu'il entoure des deux bras, à gauche la Vierge, à droite un Saint Jean adulte, les bras étendus ; la coloration tragique, avec de grandes nuées déferlant sur le ciel. Mais je connais et j'admire la *Transfiguration* de San Salvatore de Venise (1560-1565), qu'il ne me semble pas qu'on ait appréciée à sa juste valeur. Sur le sol, peu visibles, les trois disciples, l'un, les bras levés, l'autre, se détournant ébloui, le troisième complètement détourné, aux corps fantastiques qui paraissent trop grands, parce que le peintre, si sûr d'habitude de sa perspective, n'a pas su éloigner

assez le Christ. Celui-ci est debout sur une nuée, les vêtements flottants, avec, à côté de lui, à gauche, un Moïse cornu, portant la table de la Loi et à droite, un Elie, lourde masse inarticulée. Le tableau, qui était déjà abîmé du temps de Ridolfi, l'est naturellement beaucoup plus aujourd'hui. Et le dessin n'en semble pas à l'abri de la critique, peut-être, comme le veulent Crowe et Cavalcaselle, parce que Marco Vecelli y a trop collaboré. Mais, en revanche, quelle splendeur de coloris, avec, sur les tons rompus de la gloire, le beau rouge du vêtement du disciple de droite, splendeur que tamise la buée jaune-grisâtre qui enveloppe toute la toile et dans laquelle les teintes se réfractent et se brisent. Et surtout quelle simplicité et quelle majesté de mouvements ! Quelle noble exaltation dans le bras levé du Christ, revenu après la catastrophe dans sa patrie céleste !

Presque tous les tableaux dont nous venons de parler sont sombres de ton, et enveloppés d'une buée jaune noirâtre, lourde de tragique nocturne. C'est qu'à ce moment non seulement Titien change la gamme de ses couleurs et modifie profondément la manière de les appliquer, mais qu'il est préoccupé d'étudier des effets de lumière plus complexes et plus rares que ceux auxquels il s'était appliqué jusqu'ici. Les tableaux de sa jeunesse étaient enveloppés d'une lumière jeune et fraîche, telle qu'elle jaillit les matins, immaculée, après le baiser profond de la nuit. Les tableaux de la maturité, avec leurs larges coulées de couleurs pleinement éclairées, baignent dans le grand soleil du Midi, somptueux et éclatant. Les tableaux de la vieillesse sont vêtus du manteau mystérieux de la nuit ou des draperies angoissantes du crépuscule, sur lesquels luttent les lueurs et les ténèbres. Enfin, dans quelques toiles des toutes dernières années, ne se contentant pas du jeu naturel des ombres empiétant sur les lumières et des clairs chantant sur les sombres, raffinant, subtilisant sa vision, il recourt à des éclairages étranges, compliqués, bizarres, qui lui permettent d'exprimer des effets qu'il n'avait pas encore dits et de créer comme un frisson nouveau de la lumière.

C'est à ce groupe qu'appartiennent la *Descente du Saint-Esprit* de San Salute (1554-1555), les *Saint Jérôme* de la Brera et du Louvre (vers 1560), le *Saint Laurent* des Gesuati de Venise (1550-1559) et la *Fede* du Palais Ducal (1555-1566). Et d'abord, la *Descente du Saint-Esprit.* Sous une voûte à caissons, la céleste Colombe épand ses rayons sur une Marie en adoration, avec, derrière elle, deux suivantes, et à côté d'elle, les douze apôtres. Admirable est l'expression de béatitude de Marie, admirable l'exaltation frénétique des apôtres dont plusieurs semblent tirés de l'*Assunta* et de l'*Assomption* de Vérone. Titien, qui semblait avoir épuisé l'expression des grands mouvements de l'âme, a trouvé ici quelques attitudes inédites : ni dans l'*Assunta*, ni dans l'*Assomption*, il n'y a une attitude plus émouvante que celle du vieillard de droite, avec son corps renversé et le grand mouvement de son bras tendu : seules, les deux suivantes, trop pimpantes sous leur coquet bonnet de soubrettes de comédie, ne sont pas à l'unisson du grand souffle passionné qui traverse et soulève ce tableau. Mais ce qui intéresse Titien dans cette toile, ce n'est pas le problème des corps agités par l'exaltation religieuse qu'il avait déjà résolu tant de fois et avec tant de bonheur, mais c'est un problème de lumière. Elle descend, la lumière, sur la terre, en grands rayons jaune vert pâle, disposés en éventail, et fait chanter les bleus, les verts, les rouges, les jaunes surtout des vêtements. Sur certaines de ces couleurs, l'on distingue nettement des taches lumineuses violettes et jaunes. Au milieu de cette nappe de lumière et de ce chant de couleurs, les personnages ne semblent plus avoir de contours géométriques, ils ne semblent plus modelés. Il ne sont que taches diversement colorées et éclairées. De loin, en fermant à demi les yeux et en faisant abstraction des personnages, c'est une marée montante et descendante de tons, miraculeusement accordés, qui remplit l'espace de ses ardentes vibrations.

Puis, les *Saint Jérôme* de la Brera et du Louvre. Il nous est impossible de séparer ces deux toiles, comme le fait Fischel, par un intervalle de dix ans et de placer la première en 1550 et

la seconde en 1554-1559. Tout, dans le tableau de Milan, comme dans celui du Louvre, trahit le style et la facture du grand vieillard : je les place tous deux vers 1560. Et tout d'abord, le tableau de la Brera. Dans un creux rocheux, à flanc de montagne, avec, sur ce flanc, les arbres qui semblent dévaler, près d'une hutte de pierre couronnée d'une tête de mort, un grand vieillard nu, avec seulement, autour des reins, une draperie rouge, la tête chenue, encadrée d'une longue barbe blanche, est agenouillé, s'appuyant d'un bras contre le roc, cependant que sur le ciel tempétueux courent des nuées jaunâtres. Un silence et une solitude tragiques environnent l'ermite et nous environnent, si nous prenons le temps de contempler cette toile. Et, à la contempler, l'extraordinaire technique se révèle à nous. Ce corps décharné est modelé avec une sûreté incomparable. « Il semble être peint, disent Crowe et Cavalcaselle, comme d'une seule coulée grise, puis recouvert de glacis approfondis par des ombres en asphalte, éclairé par des teintes plates et recouvert enfin d'une couche de couleur pure. » Le certain est que ce n'est pas par la richesse ni l'éclat des tons, mais par le contraste des lumières et des ombres qu'est produit l'effet dramatique. Ni les gris, ni les bruns, ni les verts, ni même le rouge du manteau ne chantent. C'est la voix aiguë des lumières, sur les bras, le crâne, le front, et la voix grave des ombres profondes qui constituent la mélodie. Et plus impressionnante est encore la toile du Louvre. Le vieillard, nu encore, est agenouillé, avec la discipline dont il va se frapper tout à l'heure, devant une croix, appendue à un arbre, dont le sépare un roc étrangement couronné d'un chapeau cardinalice. A gauche, dans l'ombre profonde, veille un lion. Et, autour de lui, l'un des plus beaux paysages qu'ait peints Titien. Tout d'abord, l'on n'aperçoit que des tons bitumeux embués. Mais si l'on se met à une distance convenable, cette ombre s'anime. Si le côté droit de la toile reste indistinct, le côté gauche se précise. Sur le ciel vespéral la lune a diffusé sa lumière pâle. De grandes cépées étendent leurs bras feuillus qui dessinent leurs arabesques sur le fond tragique.



LA PIETA
(Académie de Venise)

Et les rais de lumière viennent caresser le corps brun rougeâtre du grand vieillard, se blottir sur les pectoraux de la jambe, se concentrer dans toute leur puissance sur le crâne et les cheveux blancs et expirer doucement sur les crêtes du rocher. Tout le tableau est dans cette gamme descendante de la lumière.

Et il en est de même du *Saint Laurent* des Gesuati. Combien de fois n'ai-je pas pèleriné vers l'église, qui se trouve tout proche de Biri Grande, pour tenter d'apercevoir la toile célèbre, plongée aujourd'hui dans les ténèbres! A force de patience, on finit par déchiffrer l'ombre. Dans un temple fantastique, avec, à droite, une svelte colonnade, et à gauche, un grand piédestal, historié de bas-reliefs, sur lequel se dresse une statue, le martyr est couché sur le gril qu'attise un bourreau, agenouillé par terre, tandis que trois autres le torturent, l'un, à l'extrême gauche, dont n'est visible qu'une moitié de corps, drapée d'un manteau rouge, un autre à moitié renversé, à la splendide tête brune encadrée d'un collier de barbe, couvert d'un manteau vert, et un troisième à droite, debout, avec une fourche. Derrière lui, des soldats casqués dont l'un porte un drapeau, dont d'autres sont postés en sentinelles sous la colonnade. Plus loin encore, deux hommes qui devisent, absents du drame. Magnifique est l'entrelacement des quatre corps presque nus. Saint Laurent, tout de son long couché, le bras grand levé vers le ciel, a ce corps dionysiaque que Titien aime à donner à ses Christs et à ses martyrs, aux chairs mollement gonflées comme un beau fruit mûr. De même, le dos et le bras du bourreau apollonien sont d'une beauté presque féminine, tandis qu'au contraire le bourreau penché en arrière a la tête et le corps magnifiquement épanouis d'un homme adulte. Nulle part, disent Crowe et Cavalcaselle, Titien ne s'est rapproché davantage de Michel-Ange et du Raphaël des *Stances :* si ses personnages sont plus robustes et plus proches de la terre que ceux de Raphaël et son dessin plus lâche que celui de Michel-Ange, son élan est plus puissant que celui du premier et sa langue plus passionnée que celle du second. Et cela est vrai. Mais il est vrai aussi que nulle part, plus que dans

ce tableau, il ne s'éloigne davantage et de Michel-Ange et de Raphaël. Car l'intérêt vrai de la toile est dans l'éclairage. C'est encore un problème de lumière que Titien voulait résoudre. Le temple est plongé dans de profondes ténèbres que quatre sources de lumières éclairent : le feu rouge du gril, à gauche et à droite, les torches que tiennent les sentinelles, et en haut du temple enfin une lumière supra-terrestre qui poudroie, assez intense à sa source, puis de plus en plus faible à mesure qu'elle descend, jusqu'à se confondre avec la nuit noire. C'est la lutte de ces quatre sources lumineuses contre la nuit qui a passionné le peintre. Le corps du martyr et ceux des bourreaux sont éclairés à la fois par en bas, par en haut et de côté. Et le jeu des reflets sur les chairs laiteuses, les coulées de lumière blanche absorbées par les corps et modifiées par eux, les points lumineux piqués sur les casques, l'avance inquiétante des ombres jaillissant de toutes parts du sein de la nuit, épaisses dans le fond du temple, chaudes sur les extrémités des corps et toujours, même dans les parties les plus foncées, légèrement striées de lumière, voilà le drame que le peintre a représenté avec une extraordinaire virtuosité.

Et c'est un drame de la lumière encore que cette *Fede* du Palais Ducal, qui, commencée en 1555, a été vue en 1566 par Vasari dans l'atelier de Titien et qui, on ne sait pour quelle raison, n'a pas été livrée. C'est la dernière grande composition achevée que nous ayons de la main du maître. Et cette main est encore d'une singulière vigueur. Il semble qu'il ait voulu une dernière fois s'essayer dans ce grand décor religieux à qui il a dû quelques-uns de ses plus grands triomphes. La composition de la *Fede* est aussi pittoresque, aussi riche, aussi mouvementée que celle de la *Vierge de Pesaro*. A gauche de la toile, debout, serrant fervemment contre lui le Livre, un Saint Marc avec le lion couché à ses pieds, figure splendide dans tout l'épanouissement de la maturité. Puis, entre deux coulées de bleu et de rouge, dans un grand cercle, formé par des volutes de nuées, noires en haut, s'éclaircissant à mesure qu'elles descendent et

constellées tout autour de petites têtes blanches, une grande croix portée par la *Fede*, dans une gloire, jeune fille robuste qui flotte sur un nuage et qu'assistent trois petits anges, dont l'un est accroché à son bras droit qui soulève le calice, l'autre suspendu horizontalement sur la traverse de la croix, le dernier enfin, au pied de la poutre perpendiculaire. Au bas, sous la nuée, Venise, le Palais Ducal, tels que le peintre aimait à les représenter dans ses tableaux de jeunesse. Puis, devant une colonnade à moitié couverte par un rideau de velours rouge, agenouillé sur un coussin, le doge Grimani, en pleine armure, sur laquelle tombe en plis majestueux le manteau ducal, la tête couverte d'un petit bonnet de linge, avec, derrière lui, un page tendant la couronne et deux magnifiques guerriers appuyés sur leur lance. C'est là vraiment un décor somptueux et varié à plaisir. Quelques détails en sont contestables. Nous n'aimons pas ce petit ange faisant un rétablissement sur la croix, frère de celui qui, dans l'*Assunta*, pose son pied sur la tête des apôtres. Nous nous demandons comment la *Fede*, quelque robuste qu'elle soit, peut supporter d'une main l'immense croix, même aidée par les angelots doués de forces surhumaines. L'attitude de Grimani et le mouvement de son bras ont quelque chose de maniéré et de précieux qui n'a rien de titianesque. Mais que de belles parties ! Avec quelle majestueuse fierté Saint Marc regarde l'apparition ; comme se dressent orgueilleusement les deux soudards de droite ; comme, en quelques coups de pinceau, le peintre sait évoquer la Ville ; comme la nuée circulaire semble vraiment tourner devant nos yeux ! La *Fede* elle-même ? Le type de sa tête rappelle moins les belles Madones courtisanes de Titien que certaines Madones pensives de Raphaël ; son avant-corps semble un peu court et ramassé ; mais combien beau est son vol, combien est harmonieux le mouvement de la jambe gauche rejetée en arrière, combien simple et énergique le dessin des plis de son blanc vêtement ! Mais là encore, là toujours, c'est la lumière et la couleur qui sont le véritable sujet du tableau. Il est, ce tableau, plongé tout entier

dans un torrent d'or qui déferle sur la robe blanche de la Vierge et auquel s'accordent les gris noirs des nuées, les coulées rouges et bleues des deux côtés de la gloire, les bleus du manteau, le rouge de la tunique de Saint Marc, les jaunes et les pourpres éclatants du manteau du Doge, le gris d'acier de son armure, le rouge historié d'or du manteau du page, les jaunes d'or des vêtements du beau soldat porte-lance et les verts de sa cotte de mailles. Et rien n'est plus prodigieux que de voir comment la vague lumineuse pénètre la vague d'ombre formée par les nuées, comment la lumière s'insinue dans les trames des étoffes, sème, par exemple, de raies parallèles la manche de Saint Marc, éclate sur l'armure de Grimani et joue sur la manche et la main des soldats apostés à droite. Commencée par l'*Assunta*, la carrière du coloriste et du « luministe » extraordinaire que fut Titien se clôt dignement par la *Fede*.

Ce tableau, cependant, porte les traces de la vieillesse du peintre. Il est allégorique et l'allégorie, on le sait, est une marque de sénilité de la pensée artistique. Sans doute, Titien avait fait des allégories dans sa jeunesse — les *Trois Ages*, les *Allégories d'Avalos* — mais elles n'étaient allégories que de nom ; claires, lisibles, n'imposant aucun effort à l'intuition esthétique qui doit être rapide, elles étaient prétextes seulement à assembler de beaux corps dans de nobles attitudes. Ici, l'allégorie a son rôle propre et important : la jeune paysanne au type romain n'est pas une plante humaine que Titien a eu plaisir à représenter, c'est l'incarnation de la Foi. La vieillesse de Titien nous offre plusieurs exemples de ces peintures littéraires et philosophiques qui sont à l'opposite de son génie spontané, primesautier, dénué heureusement de toute philosophie et de toute littérature. Ce sont d'abord les *Allégories* de Brescia (1564-1568), détruites par les flammes, dont l'une représentait *Arès et Bacchus*, l'autre la *Forge de Vulcain*, dont nous possédons une gravure de Cornelius Cort, et la plus importante, la *Ville de Brescia*, jeune femme vêtue de blanc, et drapée, sur les épaules, d'une peau de lion, l'une des mains tenant la statue de la Foi, l'autre posée sur son

sein avec une branche d'olivier, entourée de Minerve, déesse de la Paix, des Néréides et de Mars, en pleine armure, avec, à ses pieds, une massue et, à côté de lui, une chouette et un bouclier de cristal. J'imagine qu'on ne doit pas trop regretter la perte de cette Brescia, aux attributs si multiples qu'elle devait apparaître aux spectateurs comme un véritable rébus. Nous avons, d'ailleurs, en dehors de la *Fede*, un double spécimen de cet art si compliqué, si contraire à l'intime génie de Titien : *la Religion secourue par l'Espagne*, et *Philippe II offrant son fils à la Victoire*, tous deux achevés pour Philippe, vers 1575, et tous deux au Prado.

La Religion secourue par l'Espagne. Au pied d'un grand arbre aux branches feuillues et d'un tronc décapité par la foudre auxquels s'enlacent des serpents, une jeune femme nue avec, seulement autour des reins, une draperie bleue, est humblement agenouillée devant une vierge guerrière, au corsage jaune, à la tunique rose, à la jupe verte, qui, d'une main, tient un drapeau flottant au vent et, de l'autre, un bouclier : derrière elle, une de ses compagnes brandit un glaive, puis, dans un poudroiement d'or auquel se mêlent d'épais nuages de fumée de poudre, une cohorte de jeunes femmes dont on aperçoit seulement deux têtes et trois lances parallèles. Entre les deux protagonistes, accumulés sur le sol, des casques, des boucliers, des panaches. Devant eux, emplissant l'espace compris entre les fumées de poudre et l'arbre, la mer, avec un Turc conduisant des chevaux, une caravelle, et la grande voûte du ciel. Dès le premier abord, nous sommes frappés par des choses étranges. L'idée de figurer l'Espagne par ce beau nu et de représenter les hérésies qui la déchirent par des serpents nous paraît peu heureuse, et nous ne comprenons pas du tout ce Turc qui conduit sur les flots un attelage. Le mystère s'éclaircit lorsqu'en nous reportant à Vasari, nous y lisons que Titien avait commencé pour Alphonse de Ferrare un tableau où figurait une jeune femme nue s'inclinant devant Minerve, assistée d'un autre personnage, dans un paysage marin au milieu duquel on apercevait Neptune

dans son char : ce tableau était resté inachevé dans l'atelier du peintre. La jeune femme nue est devenue l'Espagne, Minerve, la Religion, et Neptune, le Turc avec ses chevaux. Titien s'est contenté d'ajouter des accessoires et notamment la croix plantée à l'extrémité droite du tableau. L'impression de cette mythologie, convertie, pour les besoins d'une commande, en allégorie religieuse, reste équivoque. Sans doute, l'Andromède, avec ses beaux cheveux et le riche modelé de son bras, de son dos et de sa jambe, constitue un morceau admirable. Le mouvement de la jeune guerrière, les seins dressés en avant, est d'un bel élan. L'on reconnaît dans ce paysage la main de celui qui, entre autres, a été un magnifique peintre de la mer, et la transition de la nuée d'or qui enveloppe la cohorte des jeunes femmes à l'épaisse fumée de poudre est l'un de ces problèmes de lumière que le peintre aimait à se poser. Mais l'ensemble reste lourd et sans grand intérêt. Et il en va de même de la toile qu'a consacrée le peintre à la *Victoire de Lépante*. Un ange fondant du ciel, le corps renversé, tend une branche de laurier, entrelacée d'une banderole, à un enfantelet nu que Philippe II tient dans ses bras. Au premier plan, à gauche, un esclave turc enchaîné, à demi nu, avec, derrière lui, un carquois, des flèches, un bouclier et un turban. Au fond, les flammes qui dévorent la flotte ottomane. Ici encore, de beaux morceaux : le vol furieux de l'ange, avec l'extraordinaire raccourci, le profil de Philippe II ennobli par l'émotion religieuse et adouci par la tendresse paternelle, le corps de l'esclave. Ici encore facture large et rapide, le coloris brillant, les beaux rouges de la nappe de l'autel et des chausses de Philippe. Ici toujours des recherches de lumière : le feu qui incendie le ciel venant se fondre doucement dans les fumées de plus en plus épaisses qui emplissent tout le côté gauche du tableau. Mais, là aussi, de la lourdeur, des mouvements peu naturels et la tare allégorique.

L'on aime, après ces tableaux d'apparat et de commande à quoi l'âme de l'artiste n'est visiblement pas intéressée, revenir à des représentations plus libres, plus proches de la vie et de la

réalité. Mais quelque incommensurablement riche qu'ait été l'activité de Titien, voici que les toiles authentiques qui nous restent de lui commencent à se faire rares. L'*Adoration des Bergers* du Pitti (1565) est-elle, comme le veut Fischel, l'une des compositions esquissées par le peintre pour l'église de Pieve di Cadore, et que ses élèves devaient exécuter en fresque ? Ou bien est-ce une composition de Savoldo, comme le veulent Crowe et Cavalcaselle ? Certains détails de ce tableau, que Boldrini a gravé avec les œuvres du maître, semblent bien dans sa manière : le mouvement violent et un peu forcé du berger appelant l'agneau, la tête de la Vierge, la caresse mystérieuse des rayons de la lune sur les champs, les arbres, les animaux et les bergers. Mais la toile est en si mauvais état et les tons si effacés qu'il me paraît impossible de décider la question. Jusqu'à quel point, de même, peut-on attribuer à Titien le tableau d'autel de Pieve di Cadore avec la Vierge, l'Enfant, Saint André, Saint Titien d'Oderzo et le sacristain, dont la tête offre des ressemblances avec celle du peintre (1565) ? Il me semble certain que la composition lui appartient : c'est bien l'une de ses Madones, penchée si naturellement sur l'Enfant, avec sa belle tête de paysanne vénitienne, c'est surtout l'un de ses vieillards que le bon Saint André, à la barbe flottante et à l'humble prosternation d'un si audacieux raccourci, tandis que la physionomie de Saint Titien et son vêtement — la tiare et le manteau à la large broderie d'or — ne nous rappellent aucun des types de tête ni de vêtement que nous connaissions. La facture, bien que s'apparentant à la dernière manière de Titien, est creuse, les surfaces sont uniformes et manquent de force : on est d'accord pour attribuer l'exécution du tableau à Orazio. Nul doute, en revanche, sur le beau *Saint Dominique* de la Galerie Borghèse (vers 1565), avec le jeu splendide des gris olivâtres et des noirs sur le vêtement ; ni sur le *Saint Jacques de Compostelle* de San Lio de Venise (1565), dont l'usure et les tons lourds, ajoutés par les restaurateurs, n'ont pu détruire la noble expression de héros religieux et les beaux rouges de son vêtement et de son manteau ; ni

surtout sur le *Saint Nicolas* de Venise (1563), l'un de ces magnifiques vieillards à l'expression si touchante, comme Titien en a créé tout un peuple dans ses drames et ses épopées, et qui apparaît ici, seul, la main tremblante levée dans un geste si magnifique de charité, cependant que scintillent les rouges du camail, pâlis par la lumière céleste, les blancs des cheveux, de la barbe et du surplis, et les verts profonds du fond de l'église.

Tous ces tableaux, malgré leurs qualités, n'offrent pas un intérêt supérieur. On sent, dirait-on, que le soir approche. Mais il n'en est rien. L'extraordinaire puissance de vision et de création du Magnifique n'est pas épuisée encore. Avant de sombrer dans le pays des ténèbres, il avait à nous faire de suprêmes confidences.

Je ne connais pas le *Saint Sébastien* de l'Ermitage (vers 1563). Mais d'après la photographie, il nous apparaît comme l'une des créations les plus émouvantes du maître. Que ceux d'entre mes lecteurs qui seraient tentés de trouver factice et excessive cette épithète de tragique dont j'ai qualifié la dernière manière de Titien, regardent attentivement la photographie de ce tableau et qu'ils se remémorent les interprétations qu'avait données Titien du martyr dans sa jeunesse et sa maturité : l'exquis adolescent de la Salute, au corps d'une mollesse féminine où chante tout le lyrisme printanier de Giorgione, l'académie si extraordinaire de puissance dramatique de Brescia et le beau nu, enfin, si vivant et si éclatant de la Pinacothèque de Rome. Que tout cela est loin du peintre ! Le Saint est debout contre un poteau, avec, dans le corps, les flèches. Ce corps n'a plus rien de féminin, c'est un athlète aux pectoraux saillants. Sa tête, avec sa calotte de cheveux noirs, porte l'expression d'une intolérable souffrance. Mais ce n'est pas là qu'est le drame. Il est dans le ciel balafré d'éclairs, dans les houles de lueurs qui déferlent au milieu des ténèbres, dans cette cascade lumineuse qui tombe sur le sol, en larges nappes. On dirait quelque nuit d'apocalypse, un coin de la mer Morte quand, sur les asphaltes qu'elle charrie, tombe, combattu par les ombres, le grand

soleil d'Orient. Et regardez la facture. Elle est si évidente que la seule photographie permet de la juger. L'on voit sur la chair, sur le linge, sur le sol surtout, cette marbrure de taches qui, piquées sur les surfaces presque monochromes, leur donnent l'accent, la chaleur, la vie. L'on voit combien les contours de tout le côté droit du torse sont à peine indiqués, si bien qu'ils se confondent avec l'ombre profonde du fond. L'on devine enfin avec quelle prodigieuse furie est peint ce paysage où le maître a dû, avec le pinceau, le pouce, le manche du pinceau, sculpter ces lumières qui font chanter si tragiquement la nuit.

Je ne connais pas non plus la *Vierge avec l'Enfant* (1570-1576), de la collection Mond de Londres. Mais là encore, pour ceux qui sont familiers avec le style de Titien, la photographie est révélatrice. A première vue, l'on reconnaît la facture dont le modèle le plus frappant que nous ayons rencontré jusqu'ici est l'auto-portrait du Prado. Ici, comme là, des masses coloriées qui se fondent et passent l'une dans l'autre, comme des sons musicaux, ou, plutôt que des masses, des vibrations colorées dont nous voyons passer devant nous, si l'on pouvait dire ainsi, les frissonnements : regardez attentivement le travail de la manche et de la jupe de la Vierge et les jambes de l'Enfant, et dites si vous ne percevez pas comme des tremblements de tons et de lumières. Ici, comme dans l'auto-portrait, presque pas de contours rigides : la tête de l'Enfant est à peine indiquée, son pied gauche est presque un moignon. Et l'on est certain que, lorsque l'on s'éloigne, ces vibrations se rejoignent, ces irradiations s'épousent et que, comme une œuvre due à notre propre effort ou, du moins, où nous avons réellement collaboré, en jaillit l'exquise jeune fille à tête de soubrette et le bambino au corps potelé et au geste si passionnément affectueux.

Mais je connais, en revanche, le *Couronnement d'épines* de Munich. C'est le chef-d'œuvre de la vieillesse de Titien. Comme composition, c'est le pendant du tableau du Louvre, avec quelques modifications. Le portail, au lieu d'être carré, est en plein

cintre, et les ténèbres qui en jaillissent sont traversées de poudroiements lumineux. Les deux esclaves bourreaux ont la même attitude, le vieillard chauve a la même physionomie, seulement plus hideuse, parce que plus éclairée. L'un des soldats, debout sur les marches, a disparu, et celui qui demeure a changé de type : le robuste soudard s'est transformé en un damoiseau, vêtu splendidement. Enfin, à l'extrémité droite du tableau, un petit garçon tient des bâtons. L'arabesque du tableau est donc la même. Mais le caractère en est modifié profondément. Sans doute, la toile du Louvre semble déjà épuiser l'extrême du pathétique et imposer aux nerfs du spectateur une tension trop douloureuse. Mais que ce pathétique paraît extérieur, théâtral, à fleur d'âme, quand nous le comparons à celui qui émane de la toile de Munich ! La tête du Christ d'abord et son corps. Il n'a plus rien de la beauté apollonienne, de la plénitude dionysiaque de l'homme du Louvre dont la douleur n'a pas su éteindre le regard éclatant. L'homme de Munich n'a plus la force de regarder. Les yeux sont clos. A force de souffrir, il a perdu la capacité de vibrer à la souffrance. Ses muscles se sont détendus, ses tendons sont privés de tout ressort, ses jambes sont vides de sang, et ses pieds, au lieu de s'accrocher sur les marches en un effort suprême, glissent sur elles. Mais la vraie tragédie est dans la couleur et dans la lumière. La facture de la vieillesse est plus lisible dans le tableau de Munich que dans aucune autre œuvre et l'on y peut suivre, en quelque sorte, les opérations de Titien, debout devant son chevalet. D'abord de larges coups de pinceau avec des couleurs locales peu nombreuses : la palette du peintre, autrefois si opulente, est réduite à du blanc, du rouge, de l'orangé et du noir. Puis, avec la brosse, il pose des taches colorées ou blanches, et c'est surtout sur le bras qu'on en peut constater la bigarrure. Pas de contours arrêtés. Rien que des masses colorées que les yeux ont pour tâche de synthétiser. Que nous sommes loin de la perfection un peu timide de sa première manière où l'on croyait reconnaître la consciencieuse minutie de Dürer! Ici tout est large, indiqué, suggéré plutôt qu'exprimé et exécuté : voyez

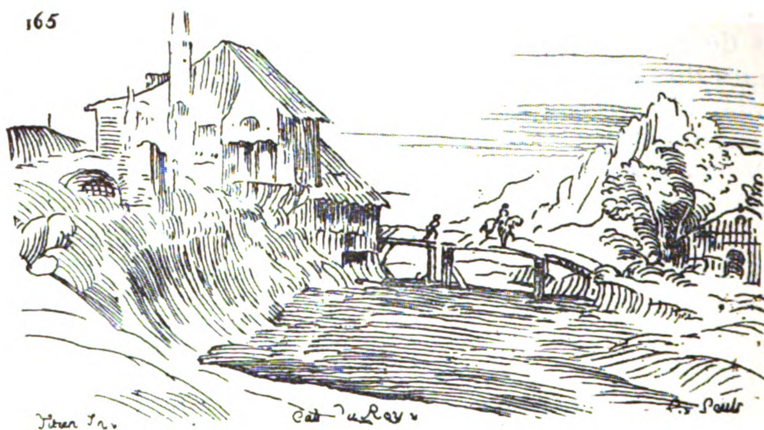
les mains du bourreau et les pieds du Christ qui ne semblent pas avoir de forme et se confondent avec l'ombre. Puis, c'est la couleur et surtout la lumière qui sont au premier plan de la préoccupation de l'artiste. Bien qu'on ait de la peine à distinguer les couleurs qui, à première vue, semblent un chaos incohérent de teintes sombres, le coloris est, en réalité, plus intense, plus chaud, plus brûlant que celui du tableau du Louvre. Voyez le damoiseau, avec son pourpoint de velours bleu foncé, ses manches jaunes, ses chausses rouges, ses bas jaune brun, les bruns encore de la veste du vieillard, les reflets jaunes et bruns de la souquenille du bourreau. Mais c'est la lumière qui est la véritable protagoniste de la tragédie. Elle jaillit, inquiétante, angoissante — comme dans le *Saint Laurent* — d'un candélabre à cinq branches. Elle zèbre l'ombre que dessine le portail voûté de stries tremblantes. Puis, elle se met à jouer sur le crâne chauve du vieillard, les ailes de son col ouvert, la tête de l'adolescent, pour se concentrer sur le Christ. Elle plaque un luisant sur le nez du Patient, puis descend sur le linge qui le couvre pour ne plus le quitter. C'est là le centre du drame, le nœud de la tragédie. Elle rampe sur la toile blanche, lutte contre l'ombre, se mêle à elle, devient, de blanche, vert pâle, grise, brune, cuivrée à gauche, noire sur la poitrine et le genou, tout en restant lumière. Car, à ce moment Titien a pris conscience que les ombres ne sont pas noires, mais se vêtent, toutes foncées qu'elles sont, de toute la gamme des couleurs. Et que l'on comprend que Tintoret ait demandé à Titien de lui céder cette toile, et que l'on s'explique, quand on l'étudie, le génie de Rembrandt !

Et nous voilà à la *Pietà*, à l'œuvre dernière de Titien, celle qu'il n'a pas achevée, celle que la mort l'a empêché de mener à bonne fin. C'est avec un sentiment de profonde émotion que nous la contemplons dans le coin de gauche qu'elle occupe dans l'Académie. C'est, en quelque sorte, le testament qu'il nous a légué, ce sont les derniers accents de sa grande voix que nous entendons. Une dernière fois, il nous a conté l'histoire sublime : le

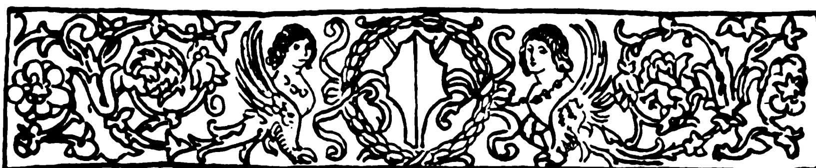
Christ expirant entre les bras de sa mère. Le lieu de la scène : un portique Renaissance, creusé d'une niche, au haut de laquelle, à droite, est suspendu un ange, brandissant une torche. Des deux côtés, — sur des piédestaux ornés de têtes de bêtes, avec, au pied de celui de gauche, un ange penché sur un vase, — un Moïse, le bâton à la main, appuyé sur la table de la Loi, et une *Fede* portant une croix. Au bas, quatre personnages, formant une ligne ascendante, presque droite, au ras des têtes : Madeleine, la Vierge, le Christ et Saint Joseph. Madeleine, clamant sa révolte, son manteau, son écharpe, sa chevelure flottant au gré de la tempête qui la soulève toute. A côté d'elle, assise et soutenant son fils, la Vierge, muette de douleur et maîtresse d'elle-même : elle sait qu'il est entré dans son royaume et qu'il va ressusciter. De l'autre côté du Patient, Saint Joseph, tête chauve, le dos et les bras nus, serrant le bras gauche du Christ, prosterné dans une humble adoration. Entre les deux femmes et l'homme, le Christ est étendu. Il n'a plus rien du désespoir farouche du Christ du *Couronnement d'épines* du Louvre, ni de la lassitude tragique de celui de Munich. Les membres n'ont ni l'excès de plénitude de l'un, ni l'amenuisement déjeté de l'autre. Ils ont conservé leur beauté parfaite, et ses pectoraux, pleinement éclairés, se tendent encore, comme si le sang courait en eux. Et sur sa tête plane l'auréole du grand silence et de la paix éternelle. La technique s'apparente à celle de Munich. La touche est massive, large, vigoureuse, le modelé plastique, et l'on aperçoit, malgré l'usure, les taches destinées à accentuer et à vivifier les surfaces colorées. Car la toile est terriblement usée : les manteaux des deux femmes sont tout à fait opaques et le linge du premier plan a perdu ses linéaments. Cependant, on se rend compte de l'harmonie qu'a voulu réaliser le peintre : les verts et les jaunes qui coulent des deux côtés au bas de la toile, le vert du manteau de Madeleine, le bleu du manteau de la Vierge, les rouges éteints de la draperie du Christ et de celle de Saint Joseph. Et là encore la lumière constitue l'élément essentiel. Elle jaillit de deux sources : de la torche que tient l'ange et du candé-

labre à sept branches suspendu en haut de la niche. Il émane d'elles de mystérieuses ondes d'or qui se reflètent sur les personnages du drame et prennent des teintes vertes angoissantes, symboles du crépuscule de l'humanité et aussi du crépuscule du grand artiste.





Paysage.



CONCLUSION

LA MORT DE TITIEN. — SON INFLUENCE. — SON ART

C'est le 27 août 1576, que la mort, qui semblait avoir oublié Titien, descendit sur lui. Elle lui fut douce, comme lui avait été la vie. Elle ne s'insinua pas en lui peu à peu, paralysant traîtreusement ses membres, empoisonnant ses organes, diminuant sa force de création. Elle l'abattit d'un seul coup. C'est une de ces épidémies de peste, endémiques à Venise, qui l'enleva avec 50.000 de ses concitoyens, en même temps que son fils Orazio. Ses funérailles furent dignes de lui. Au lieu d'être, comme les autres victimes du fléau, embarqué hâtivement et enterré clandestinement dans quelque île de la Lagune, un décret, rendu par les magistrats de la République, ordonna qu'il fût enseveli dans cette Santa Maria dei Frari où flamboyait l'*Assunta*, où souriait la *Vierge de Pesaro* et à laquelle il avait destiné la *Pietà*. C'est là qu'il repose encore dans le mausolée de marbre qui lui fut élevé en 1852.

Il y repose au milieu de l'admiration universelle. Rarement artiste avait été glorifié de son vivant comme Titien. Les princes les plus illustres se disputaient ses œuvres. La ville où il avait élu domicile eut pour lui toutes les indulgences et toutes les faveurs. Sa petite patrie le vénérait comme un demi-dieu. Ses rivaux — Sebastiano del Piombo et Pordenone — avaient dû s'incliner devant sa maîtrise. Il a agi puissamment sur les artistes de sa Cité et leur a été supérieur à tous. Bien que

Palma ait peut-être été son maître, c'est lui qui a influé sur Palma : ce que le robuste montagnard avait de trop massif, de trop terre à terre, a été magnifié par l'exemple du grand dramatiste. La sublimité tendue à l'excès de Pordenone eût gagné, s'il avait vécu, à acquérir quelque chose de la grâce, la sensibilité frémissante de Lotto et son individualisme égoïste à s'inspirer de l'objectivité du Maître de Cadore. Si les Bonifazio sont des coloristes aussi éclatants que Titien, ils ne peuvent se mesurer avec la magnificence de sa conception, et si Véronèse a tenté des combinaisons de tons plus subtiles et plus rares, si les teintes grises qui enveloppent ses tableaux d'une buée argentée sont un régal pour les yeux, et ses décors splendides une joie pour l'intelligence, il n'a pas atteint à l'intensité dramatique, à la profondeur tragique de Titien. Si enfin Sebastiano del Piombo a créé quelques œuvres dignes d'être comparées à celles de Titien, elles sont relativement peu nombreuses.

Parmi les artistes contemporains du dehors, sans doute Raphaël, Michel-Ange et Léonard peuvent lui être préférés. Mais il n'y a pas de comparaison à établir entre eux et lui. Leur vision est différente, leur conception tout entière de la peinture est autre. Ils sont, eux, des artistes de la forme ; il est, lui, un artiste de la couleur et de la lumière. Ils sont, eux, au fond, des statuaires ; il est, lui, un peintre. Si Michel-Ange est plus sublime, si le cri qui jaillit de son être est plus pathétique, sa vision plus noble, son esprit plus haut, son âme plus religieuse, combien il a, en revanche, moins de grâce, moins d'abandon, moins de beauté sensible ! Et s'il y a, chez le Raphaël des *Stances* et de quelques portraits, un calme, une sérénité, une harmonie, une maîtrise de soi, un « silence » que Titien n'a pas connus, et par quoi il s'est élevé à des hauteurs que nul n'a dépassées, les sommets sur lesquels se dresse Titien, dans toute la massivité grandiose de sa stature, ne leur sont pas inférieurs : l'un a élu domicile dans les paisibles vallons où les héros antiques devisent paisiblement avec les protagonistes de la légende orientale, dans les clairières où les grands Patients de la Palestine se mirent

dans les eaux transparentes des fontaines romaines et y acquièrent une incomparable noblesse, l'autre réside sur les cimes neigeuses des Dolomites autour desquelles déferle l'Adriatique, peuplée des sirènes courtisanes à l'irrésistible chant voluptueux. Et si enfin Léonard a, de son cerveau universel, embrassé toutes les provinces, alors connaissables, de l'univers de l'art ; si même il lui a été donné de pénétrer dans les landes mystérieuses de l'avenir et si les quelques toiles que nous possédons de lui sont d'une qualité plus rare, d'un accent plus inentendu, d'une inspiration plus riche, d'un au-delà auquel la peinture semblait incapable d'atteindre, Titien avait, en revanche, des qualités qui avaient été refusées au grand Florentin : l'élan dramatique, la vigueur épique, l'inlassable ténacité dans l'effort et la suite dans les desseins qui lui ont permis de réaliser tout un peuple d'œuvres achevées et immortelles.

Titien a agi, on peut l'affirmer sans exagération, sur tous les grands artistes qui ont manié un pinceau. Il a été, avec Michel-Ange, le grand inspirateur de ce magnifique Tintoret dont le génie me paraît d'une envergure encore plus vaste, d'une fougue encore plus chaude que celui de son maître, mais qui n'a pas su en dominer l'élan ni en maîtriser la flamme : Tintoret a été à Titien, bien que le suivant, au lieu de le précéder, ce qu'un Marlowe a été à Shakespeare ou un Eschyle à un Sophocle. Il a agi de la façon la plus profonde sur la peinture espagnole : l'on sait ce que doit, à Tintoret et à lui, Velasquez, ce que lui durent la géniale folie du Gréco et le tragique cruel de Ribéra. Il a agi intensément et durablement sur Rubens : grandeur de la conception, magnificence du décor, splendeur du coloris, Rubens eut tout cela de commun avec le maître qu'il étudia et copia avec tant de zèle ; mais il manqua au grand Flamand la grâce indélébile qui se joint, dans les chefs-d'œuvre de Titien, à sa puissance. Il a agi sur tous les grands portraitistes, depuis Van Dyck et Reynolds jusqu'aux plus modernes scrutateurs de la physionomie humaine : Rembrandt lui-même avait toujours auprès de lui des gravures d'œuvres de Titien et ses toiles,

quelque différent qu'en soit le génie, se ressentent de ce voisinage. Il a agi sur nos Romantiques dont tel chef-d'œuvre, comme, par exemple, le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, est composé exactement dans le style de Titien et de Tintoret. Il a agi — mais sur qui n'a-t-il pas agi ? Il appartient à cette lignée de génies universels dont nul artiste ne saurait négliger les enseignements.

Son génie a été multiforme : il a peint des hagiographies, des allégories, des histoires, des portraits. Son style a subi des modifications profondes. Il a été tour à tour lyrique, épique et dramatique, et tragique. Son coloris a été successivement gracieux et délicat, puis opulent, puissant, massif, enfin rare, étrange, angoissant. Mais, à travers ces avatars, sa personnalité demeure indélébile. Il a été la puissance jointe à la grâce, tandis que Michel-Ange est la puissance sans grâce, et Léonard et Raphaël la grâce sans puissance. Il y a en lui un élan vital que, seuls, Tintoret et Rubens ont égalé. Il est en lui un sens de la volupté saine, naturelle, sans fard, ni mouches, ni sous-entendus grivois, que seuls connurent les Italiens et, parmi les Italiens, plus que tous les autres, les Vénitiens. Il a été l'incarnation picturale de Venise, telle qu'elle fut au XVIe siècle, telle qu'elle est restée aujourd'hui pour ceux qui savent la voir — la cité de la délectation des sens. Il a été l'un des représentants les plus puissants, sinon les plus complets, de la Renaissance. La Renaissance a été la résurrectrice des lettres antiques, la libératrice de la pensée, la salvatrice de la vie physique, étouffée, durant tout le moyen âge, sous la discipline mystique. Titien n'a été le héraut de la *Gaya scienza* qu'à un seul point de vue — le dernier. Cependant que Florence et Rome remontent aux temps héroïques et font concorder l'idéal qu'a créé le lent effort des générations avec celui — insurpassé — auquel avaient atteint les Hellènes ; tandis qu'un artiste, comme Dürer, incarne dans ses œuvres le souffle de la foi nouvelle, Titien, lui, représente le décor magnifique de la vie avec, comme protagonistes, des femmes et des hommes doués de beauté. De ses toiles il n'émane

aucune angoisse devant les grands mystères, — comme chez Léonard et Michel-Ange — nul effort vers les hautes conceptions de son temps — comme dans les grandes pages de Raphaël. Il ignore la science, les lettres, la philosophie, la théologie, non parce qu'il n'était pas assez intelligent pour les saisir, mais parce qu'il s'était uniquement voué à donner une forme artistique à la vie, telle qu'il la sentait fermenter, magnifiquement, en lui et autour de lui. Chez lui, même dans ses plus pathétiques représentations du grand drame, pas un frisson vraiment religieux : l'émotion qui en jaillit est une émotion humaine. Le Christ, la Vierge, Madeleine, ce sont des êtres humains qui souffrent, des êtres plus puissamment armés seulement que nous pour pâtir leurs peines et savourer leurs joies. Si les grands peintres de la Renaissance ont paganisé la légende chrétienne, Titien l'a humanisée. Ses Christs les plus triomphants et aussi les plus accablés sont des Vénitiens, à la beauté apollonienne des traits, à la plénitude dionysiaque des formes. Partout et toujours, Titien est un homme de la terre qui ne perd jamais le contact, quelque haut qu'il s'élève, avec la mère nourricière. Et c'est là ce qui constitue sa grandeur propre.

Il n'a pas été, nous l'avons vu, d'une précocité foudroyante. Il est arrivé lentement mais sûrement à la maîtrise. Il a passé par des apprentissages multiples : Gian Bellini, Giorgione, Fra Bartolomeo, Dürer, Michel-Ange, Raphaël ont agi sur lui, et il me semble probable que, dans quelques-unes de ses dernières œuvres, les types et la couleur du Tintoret ont influé sur le Maître. Il n'a pas créé, à proprement parler, une province nouvelle dans le royaume de la peinture. Il n'a pas été un initiateur comme Giotto, Masolino, Masaccio, Giorgione, Michel-Ange, Rembrandt. Il a été, comme les artistes les plus parfaits — Shakespeare, Calderon, Racine — un « profiteur » qui s'est assimilé les éléments que d'autres avaient créés, mais qui se les est si intimement appropriés, qui les a si profondément élaborés, qui en a tiré des effets si imprévus, qu'ils sont devenus la chair de sa chair et le sang de son sang, et que c'est grâce à lui qu'ils

ont pris toute leur valeur. C'est Titien qui a été l'aboutissant de la longue lignée d'artistes qui, depuis les maladroits continuateurs des mosaïstes byzantins, ont tenté de donner du génie de Venise une interprétation plastique : de l'aveu de tous, c'est lui qui a incarné le plus puissamment la Ville de la beauté voluptueuse, de la sensualité luxuriante, fleurie de couleurs vives et nimbée des lumières éclatantes des midis et des lueurs apaisées des crépuscules. Mais, comme tous les génies véritables, il n'a pas été seulement une fin, il a été aussi un commencement. Ses œuvres — surtout celles de sa vieillesse — ne synthétisent pas seulement les efforts du passé, mais elles percent des avenues vers les futurs : Watteau, Turner, les impressionnistes, les pointillistes, les tachistes, tous, ils sont, par quelque goutte de leur sang, les fils de Titien.

Que lui a-t-il manqué ? Il fut plus extérieur qu'intérieur, plus décorateur qu'intimiste, plus débordant de chair et de sang que frémissant de délicatesse et vibrant d'émotion profonde. Il fut un orgue tout-puissant et non un violon, un hautbois ou un violoncelle. Il est certaines régions de l'âme, très secrètes, où il n'a pas pénétré. Il y a des clairières de rêve qu'il n'a pas découvertes, des sources qu'il n'a pas entendu couler, des frissons qu'il n'a pas ressentis, des émotions dont il n'a pas vibré. Il lui a manqué, malgré tous les tableaux de sainteté qu'il a accumulés, le sens religieux qui fait les génies hors de pair, ce sens religieux, supérieur à toute religion formulée, qui passe dans le plafond de la Sixtine, comme un simoun, qui soupire dans les chants d'Ariel, qui éclate en transports surhumains dans la 9e symphonie. Il lui a manqué le sens, le « don » de la douleur. Il a été, dans son œuvre, trop heureux. Il y a trop de joie dans ses tableaux. Si vous fermez les yeux et laissez passer devant vos yeux l'œuvre de Titien, ce qui demeure en vous ce sont les nus admirables de ses Vénus, les chevelures et les barbes blanches de ses grands vieillards, les chairs roses et potelées de ses bambini et de ses putti. Ce sont des accords d'une magnifique résonance, des harmonies d'une splendide polyphonie. En musique, le

sens, le « don » de la douleur se manifeste par ces désaccords qui impriment à notre sens acoustique une tension douloureuse, mais qui, en même temps, le font vibrer, vivre, palpiter intensément et qui, lorsque point la résolution, l'emplissent d'une délectation extraordinaire. En littérature, le don de la douleur s'exprime dans le pathétique surhumain de Prométhée et du Roi Lear et dans les cruelles désharmonies de l'humour hamlétien. Dans les arts plastiques, enfin, la douleur est le laid, ce laid qu'un Rembrandt ose marier au beau, pour l'approfondir, le différencier, le nuancer, pour le faire jaillir des éléments ennemis avec qui il cohabite, laborieusement, péniblement, douloureusement, mais victorieusement. Dans la réalité, le mal est le jumeau du bien, la laideur, l'épouse de la beauté, Ahriman, le compagnon d'Ormuzd. C'est Ahriman qui est absent de l'œuvre de Titien — j'excepte la toile sublime de Munich — c'est le laid que sa nature éprise d'harmonie n'a pas su voir ni voulu représenter, ce laid grâce auquel certaines œuvres de Michel-Ange et de Rembrandt nous font descendre aux dernières profondeurs de la nature et de l'âme.

Mais ne demandons pas à la voluptueuse Venise d'être la sombre Rome ou l'âpre Nord. Ne demandons pas à la clarté de Mozart les ténèbres sublimes de Beethoven. Ne demandons pas au magnifique Vénitien d'avoir connu les surhumaines désespérances du statuaire de la *Nuit* ou du peintre des *Pèlerins d'Emmaüs*. Contentons-nous de posséder en Titien l'un des artistes les plus complets, les plus puissants et les plus parfaits que nous ait donnés le génie de la peinture.





APPENDICE

La date de naissance de Titien

I

Nous n'avons aucun document authentique sur la date de naissance de Titien alors que cependant cette date, à cause des relations de Titien avec Giorgione et Palma, est d'une capitale importance. Une controverse très intéressante entre Herbert Cook et Gronau — Herbert Cook, When was Titian born, *The Nineteenth Century*, janvier 1900 ; Gronau, Tizians Geburtsjahr, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, T. *XXIV*, 1901 ; Herbert Cook, When was Titian born, Ibid. T. *XXV*, 1902 — a remis le problème à l'ordre du jour, sans d'ailleurs le résoudre. Ne pouvant apporter ni document ni argument nouveau, je me borne à exposer la question. Voici, tout d'abord, d'après l'ordre chronologique, les témoignages contemporains.

D'après Dolce (1557), qui écrit sous l'inspiration directe de l'Arétin et peut-être de Titien auquel il s'adresse personnellement, dans l'épître dédicatoire de la paraphrase de la satire VI de Juvénal, Titien, lorsqu'il travailla à la décoration du Fondaco de' Tedeschi, avait à peine vingt ans « non avendo egli allora appena venti anni ». Or, d'après les deux procès-verbaux du 8 novembre et du 11 décembre 1508 du collège des Proféditeurs du Sel, il est certain que c'est de mai 1507 jusqu'à la fin de l'année 1508 que les fresques du Fondaco ont été peintes. Donc Titien serait né en 1487 ou 1488. Le même Dolce traite l'auteur de l'*Assunta*, qui a été peinte de 1516 à 1518, de « giovanotte », ce qui est admissible

si Titien est né en 1487 ou 1488, mais incompréhensible si c'est 1477 qui est l'année de sa naissance.

Le 15 octobre 1564, Garcia Hernandez, chargé d'affaires d'Espagne à Venise, écrit à Philippe II que « des personnes qui connaissent Titien depuis bien des années, lui donnent environ 90 ans, « que segun dizen personas que ha muchos anos le conocen va cerca de los 90 », ce qui ferait naître l'artiste en 1474.

Vasari, dans la seconde édition des *Vite*, qui parut en 1568, donne l'année 1480. Puis il ajoute que lorsque Titien commença à suivre le style de Giorgione, il n'avait pas plus de 18 ans, ce qui ne nous donne aucune indication précise, vu que nous ne savons pas quand le style de Giorgione était formé. Enfin il fixe son âge « d'à présent » à 76 ans. Or, Vasari avait été à Venise en 1566, et c'est pendant cette année ou l'année suivante qu'il rédigea la seconde édition de son ouvrage, ce qui ferait 1490 ou 1491. Nous obtiendrions donc 1490-1491 et 1480, à moins que le 0 de cette dernière date ne soit une faute d'impression pour un 9, comme le suppose Herbert Cook, ce qui nous donnerait une seule date 1489-1490.

Titien lui-même écrit le 1er août 1571 à Philippe II qu'il avait 95 ans : « hauer grata le servitia d'un suo servitore di et a di novanta cinque anni », ce qui donnerait 1476 ou 1477.

Boschini dans *Il Riposo*, 1584, c'est-à-dire huit ans après la mort de Titien, dit que Titien était mort en 1576 à l'âge de 98 ou 99 ans, « mori ultimamenti di vecchiazza essendo d'eta d'anni 98 o 99 », ce qui ferait 1478 ou 1477.

L'Anonyme de Tizianello (1622) et Ridolfi (1688) donnent 1477 et, à partir du XVIIe siècle, c'est cette date qui est communément acceptée.

Nous obtenons ainsi les années 1487-1488, 1474, 1480, 1490-1491, 1476-1477, 1477-1478 et 1477. Laquelle de ces dates doit l'emporter ?

A première vue, celle qu'a donnée Titien lui-même. Titien n'était pas homme à oublier la date de sa naissance, comme tant d'autres vieillards. Jusqu'aux derniers jours de sa longue existence, il est resté conscient de tout ce qui le concernait. Non seulement, dans la lettre du 1er août 1571, mais dans celle du 22 décembre 1574, où il énumère tous les tableaux qu'il a livrés à la cour d'Espagne sans qu'il ait été payé ; dans celle du 24 octobre 1575, où il répète le catalogue et fait allusion à ses besoins accrus, « per le cative fortune del mondo », et enfin dans la lettre du 27 février 1576, la dernière qu'il ait adressée à Philippe, six mois avant sa mort, et où, avec tant de force et d'émotion à la fois, il rappelle le rang qu'il a à tenir et son grand âge « ...sostenhar come conviene questo nome di cavaliere tanto honorato e dal mondo cosi stimato e perche si conosca insieme che le mie fatiche fassi tanti anni alla serenissima d'Austria siane stati grati il che sara causa che con più liete animo passato il remenresti di mei giorni

in servitio di P. W. C. — dans toutes, il reste maître de sa mémoire, de son jugement, de sa plume qui, tout en réclamant énergiquement son dû, sait faire appel aux mobiles capables de frapper, de piquer et d'attendrir son royal client. Quelle apparence que dans un cerveau ainsi armé se soit éteint un souvenir aussi important ?

Que valent contre ces considérations les objections de Herbert Cook ? La date donnée par Titien, allègue celui-ci, se trouve dans une lettre adressée à Philippe II et contenant une demande d'argent. N'est-il pas possible et même probable que Titien, pour émouvoir Philippe II, ait exagéré son âge ? Il était d'autant plus inhumain de refuser le payement d'une dette à un débiteur que celui-ci n'avait plus que quelques années à vivre. Le rusé compère dont l'Arétin était l'ami et le conseiller et dont tous les contemporains, celui-ci compris, ont rapporté la rapacité, était bien capable de donner à la vérité une légère entorse s'il pouvait en tirer profit. Et une fois cette hypothèse qui, au point de vue psychologique, n'a rien d'invraisemblable, admise, quelle date, parmi celles qui nous ont été transmises, faudrait-il préférer ? Évidemment celle donnée par Dolce : 1488-1489 qui coïncide à peu près avec celle de Vasari, 1490-1491, étant admis que 1480 est une faute d'impression pour 1489. En général, Dolce est véridique et, comme il s'inspire directement de l'Arétin et de Titien, son témoignage mérite créance. Pour Vasari, il est certain que ses données sont sujettes à caution et que ses erreurs de date, et dans la vie de Titien et dans toutes ses *Vite*, sont nombreuses et patentes. Mais lorsque sa dataison coïncide avec celle d'un témoin aussi sérieux que Dolce, elle mérite d'être retenue. Que si Titien est né en 1489-1490, une foule de problèmes, restés obscurs, s'éclairent. Il devient compréhensible que c'est seulement en 1511 que son nom soit mentionné dans un document authentique, puisqu'à cette époque il n'avait que 22 ou 23 ans ; que Dürer, dans ses lettres à Pirckheimer, ne l'ait pas nommé, alors que, cependant, en 1506, époque du séjour de Dürer à Venise, Titien, s'il était né en 1476-1477, aurait eu 30 ou 31 ans et devait avoir produit des œuvres considérables ; qu'en 1511, il s'appelât encore « dipintore » et non « maëstro » ; qu'il ait été le disciple de Giorgione qui aurait été son aîné d'une douzaine d'années, qu'il ait imité Palma, son aîné de 8 ans, et que le ton enfin de son placet de 1513, où les premiers mots parlent de son enfance, soit plutôt celui d'un débutant que d'un maître de 37 ans.

Il faut avouer que cette argumentation a quelque chose de séduisant. Voici ce qu'y oppose Gronau, l'excellent biographe de Titien, le savant traducteur de Vasari, l'un des hommes qui connaissent le mieux et la vie et l'œuvre des peintres vénitiens. Sans doute, Dolce est d'habitude véridique et bien informé, mais il ne faut pas oublier que l'*Arétin* est un panégyrique, que, partant, il avait toute raison pour rajeunir son héros, et

pour proclamer que, dès 20 ans, il pouvait rivaliser avec Giorgione. Ce qui prouve que son information n'est pas impeccable, c'est qu'il dit à propos de l'*Assunta* qu'elle fut la « prima opera pubblica che a olio facesse », alors que le *Saint Marc avec les Quatre Saints*, peints à l'huile, avait été exposé bien auparavant à San Spirito. Quant à Vasari, il est impossible de faire aucun fond sur son dire, puisqu'il place les fresques de Vicence et celles de Padoue en 1508, alors que les premières sont de 1521 et les secondes de 1511, qu'il s'est trompé sur de très nombreuses dates de décès, qu'il place un même événement à trois moments différents. Ensuite, si nous n'avons pas de documents sur Titien avant 1511, il en est de même de Giambellini, de Giorgione et de Sebastiano del Piombo. Si Dürer n'a pas mentionné Titien, il n'a pas parlé davantage de Giorgione, ni, en dehors du seul Barbari, d'aucun autre peintre que Bellini. Les arguments de Cook ne sont donc pas valables. Ce sont les seules œuvres qu'il faut consulter. Or, il est extrêmement vraisemblable que le *Pesaro avec Alexandre VI* date de 1502-1503 et le *Saint Marc avec les Quatre Saints*, de 1504, et impossible d'attribuer des toiles de cette valeur à un garçon de 14 à 15 ans. La date de 1489 devient donc impossible et c'est l'année traditionnelle : 1476-1477, qu'il convient d'adopter. Cependant comme pris de scrupules, Gronau propose finalement l'une des années intermédiaires entre 1476 et 1482.

Voilà l'état de la question au moment où nous écrivons. Il est clair qu'aucune des dates proposées ne s'impose irrésistiblement à la conviction. Pour moi, je ne suis pas arrivé, je l'avoue, à fixer mon opinion. Je suis frappé, d'une part, par l'insistance avec laquelle Titien affirme son grand âge, mais il ne me paraît nullement impossible que, pour les raisons alléguées par Cook, il se voit vieilli. D'autre part, il serait plus satisfaisant pour l'esprit que Titien eût été le cadet de Giorgione, bien qu'il ne soit nullement impossible qu'un jeune homme agisse profondément sur un camarade du même âge. En troisième lieu, il est tout de même assez singulier que le premier document qui parle de Titien date de 1511, mais il est fort naturel et même psychologiquement vraisemblable qu'un génie comme celui de Titien ne se soit développé que tardivement. Enfin, s'il est certain que ni le *Pesaro*, ni le *Saint Marc* ne peuvent être attribués à un enfant de 17 ou de 18 ans, les dates de 1502-1503 et surtout celle de 1504, ne sont nullement avérées. Concluons donc que sur ce point capital de la vie de Titien, il est sage de ne rien affirmer. J'ai adopté la date de 1476-1477 parce qu'elle est affirmée par Titien, qu'elle est devenue traditionnelle et que si les raisons alléguées contre elles m'ont troublé, elles n'ont pas entraîné mon adhésion complète. Mais il ne serait nullement surprenant que ce fût l'une des années s'étendant de 1476 à 1486 qui fût la date vraie.

II

Dans son beau livre sur *La Jeunesse de Titien* qui a paru peu de temps après la première édition du mien, M. Louis Hourticq a repris la thèse de Cook et fait naître Titien vers 1490. Son argumentation, si ingénieuse qu'en soit le fond et si brillante la forme, ne m'a pas entièrement convaincu. En voici un spécimen.

M. Hourticq se persuade et tente de nous persuader, par des comparaisons de dessins, que Titien s'est représenté lui-même dans la *Mise au Tombeau* et dans l'*Allégorie* dite d'Alphonse d'Avalos, toutes deux au Louvre. Or, dans la première de ces deux toiles, qui date de 1525-1527, Titien se serait représenté comme un homme de 35 à 37 ans, et non comme le quinquagénaire qu'il aurait été s'il était né en 1476. De même, dans la seconde, qui est un peu postérieure à 1530, Titien nous apparaît sous les traits d'un homme qui n'a pas plus de 45 ans et non d'un homme qui aurait 56 ou 57 ans. J'avoue que ce raisonnement me semble bien fragile. D'une part, il ne me semble aucunement démontré que Titien ait voulu se représenter lui-même dans l'homme brun de la *Mise au Tombeau* et dans le soi-disant Alphonse d'Avalos. D'autre part et surtout, même si, dans ces deux effigies, Titien s'était inspiré de sa propre physionomie, on ne voit pas pourquoi le grand peintre (qui manifestement n'a pas visé à la ressemblance rigoureuse d'un portrait, puisqu'il s'agissait, ici, d'un tableau religieux et là, d'une allégorie) ne se serait pas vieilli pour des raisons esthétiques, pour, par exemple, accentuer le contraste entre l'homme brun et ses deux jeunes compagnons, dans la *Mise au Tombeau*, et celui de l'homme à la cuirasse et les deux jeunes femmes, dans l'*Allégorie*. Dans celle-ci Titien — toujours à supposer qu'il s'agisse d'un auto-portrait — s'est bien affublé d'une cuirasse, alors que, certes, il n'avait pas l'habitude d'en porter.

M. Hourticq, dans tout son livre, a repris la méthode de Morelli, en l'enrichissant de tout ce que l'ordinaire méthode historique fournit au chercheur et en l'approfondissant de tout ce qu'un goût raffiné et exercé peut ajouter heureusement à des comparaisons de contours. Et je reconnais que quelques-unes des identifications proposées par lui me paraissent vraisemblables. C'est ainsi, par exemple, que je crois recevable l'identification entre l'*Homme au Gant* et Giralomo Adorno et même celle, plus difficile à admettre sans une étude extrêmement attentive des deux physionomies, entre l'*Homme inconnu* et le jeune Arétin. Mais quoiqu'elle l'ait, à mon sentiment, plusieurs fois bien inspiré et qu'il la pratique avec une remarquable virtuosité, la méthode ne m'en paraît pas moins dangereuse. Et cela d'autant plus qu'à son incertitude

intrinsèque M. Hourticq ajoute la fragilité d'hypothèses dont quelques-unes sont nettement contredites par des faits irréfutablement établis.

Prenons, par exemple, son interprétation du fameux tableau, baptisé, on ne sait au juste pourquoi, l'*Amour sacré et l'Amour profane.* Je tiens pour établi que Titien a tiré le sujet de cette toile illustre non pas de Valerius Flaccus, comme on l'a cru jusqu'à M. Hourticq, mais du *Songe de Poliphile :* là il s'appuie sur un texte et son argumentation est non seulement ingénieuse, mais solide. Malheureusement, il ne se contente pas de sa découverte, mais pousse plus en avant et se met à chevaucher des chimères. Se demandant quelle pouvait être la jeune fille assise sur le rebord du bassin, il en rapproche les traits de ceux de la soi-disant sainte Brigitte de la *Vierge et Saint Ulphe* de Madrid qu'il attribue, à juste titre, à mon sens, à Titien et non à Giorgione, et de ceux d'un portrait de Palma le Vieux, du musée de Vienne, connu sous le nom de Violante. De cette Violante, la tradition, s'appuyant sur des allusions de Ridolfi et de Boschini, a fait la fille de Palma le Vieux dont Titien aurait été amoureux. Si, sous l'empire de cette légende, on regarde maintenant la *Vierge et Saint Ulphe*, on arrive à découvrir, d'après M. Hourticq, que Saint Ulphe pourrait bien être Palma le Vieux lui-même et que l'*Amour sacré et profane*, « cette rêverie colorée », symboliserait l'irrésistible élan qui a porté le peintre vers son exquis modèle : « ce tableau est une exhortation d'amour et le regard implorant de Vénus traduit la prière muette du peintre ». Quoi de plus poétiquement séduisant que cette interprétation ? Malheureusement, la dure réalité des documents fait sombrer toute cette chatoyante fantasmagorie dans le néant. En effet, G. Ludwig dans ses *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei* (*Beiheft* zu dem *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*, T. 24, Berlin 1903) nous donne le testament de Palma le Vieux. Il y est bien question de sa nièce Margherita, fille de son frère Bartolomèo, à qui il lègue 200 ducats. Mais il ne souffle mot d'une fille, d'une Violante dont aucun témoignage authentique ne nous permet d'affirmer qu'elle ait jamais existé.

Il en est de même de l'interprétation de l'*Allégorie*, dite d'Alphonse d'Avalos. M. Hourticq commence par reconnaître, nous l'avons dit plus haut, dans le soi-disant Alphonse d'Avalos, Titien lui-même, ce qui n'est pas impossible, sans être certain. S'il y a, en effet, des analogies entre les traits du peintre, tels que nous les connaissons par ses autres portraits peints ou dessinés, il y a aussi des différences frappantes. Il est possible cependant que Titien, qui avait fait de cette *Allégorie* une sorte de thème qu'il reproduisait sur commande en le diversifiant chaque fois, se soit amusé à retracer, dans celle du Louvre, ses propres traits, alors que, dans la réplique de Vienne, la physionomie de l'homme est entièrement diffé-

rente. M. Hourticq ne se contente pas de cette identification plausible, mais non certaine. Sur cette première hypothèse il en greffe une autre que rien n'étaie ni ne justifie. Il se demande quelle peut avoir été la jeune femme blonde dont le chevalier cuirassé presse si tendrement le sein. Se rappelant la date du tableau — 1531 — et la rapprochant de celle de la mort de Cecilia, la femme de Titien — 1530 — il évoque une eau-forte de Van Dyck, inspirée de l'*Allégorie*, où la jeune femme est appuyée sur une tête de mort et conclut que la jeune femme de l'*Allégorie* n'est autre que Cecilia et que le vrai sujet du tableau est l'adieu du grand artiste à la tant aimée. Or, nous ne savons de Cecilia que ce que j'en ai dit dans mon livre, nous ne possédons d'elle ni portrait dessiné ni peint, et nul témoignage contemporain ne nous permet de voir en elle l'inspiratrice d'une des têtes de femme sorties de la main du maître. Sur quoi M. Hourticq peut-il bien fonder son interprétation ? Sur des considérations psychologiques. Elles aussi me paraissent bien contestables. Il y a, sans doute, de la tendre mélancolie éparse sur cette scène. Mais elle était de style dans ces sortes de *Sacre Conversazione* temporelles que sont les Allégories de Titien. Et, d'ailleurs, ce chevalier à la main posée sur le sein de son épouse, cette épouse aux yeux baissés vers un globe de verre, cet Amour joufflu avec son faisceau de flèches, cette jeune fille, dans les yeux de qui je ne découvre nulle « adoration pâmée », mais qui regarde, sans grande expression, la protagoniste, en pressant sa grande main sur sa poitrine, une autre qui, dans le fond, semble bien, elle, en proie à l'ivresse sacrée d'une bacchante — tout cela me paraît mal s'accorder à l'élégie funèbre imaginée par M. Hourticq. J'ajoute que si Titien fut, au dire de l'envoyé du duc de Mantoue, inconsolable de la perte de Cecilia, l'Arétin nous assure que, trois mois après, il se sentait fort « gaillard ». Non, Titien n'était pas l'homme des longs deuils pieusement entretenus au fond de l'âme et s'épanouissant en une œuvre d'art. « Pauvre vieux Titien ! Comme il a pleuré, comme ses doigts gourds tremblent de tendresse ! » écrit M. Hourticq à propos de l'eau-forte de Van Dyck. J'imagine qu'une apostrophe comme celle-ci aurait profondément étonné le dur vieillard que nous évoquent les autoportraits de Titien.

Il en est de même enfin du *Concert champêtre* que M. Hourticq revendique pour Titien et que, pour mon compte, il m'est impossible de lui attribuer, pas plus que je ne puis lui attribuer le *Concert* du Pitti, en dépit des avis concordants de Morelli, de Berenson, de Claude Philipps et de Gronau.

Sans doute M. Hourticq retrouve les traits de la jeune femme debout dans ceux de l'Eve de Madrid et les traits de la jeune femme assise dans un dessin de la collection Malcolm, les contours de l'agneau dans ceux de l'agneau du *Saint Jean Baptiste*, de l'Académie à Venise, la physionomie

du jeune homme blond dans l'adolescent du *Saint Antoine guérissant la jambe tranchée d'un jeune homme* des fresques de Padoue, et la face, enfin, de l'adolescent brun dans celle du grand jeune homme au manteau blanc du *Miracle du nouveau-né* des mêmes fresques et dans celle du Saint Jean Baptiste du *Baptême du Christ* du musée du Capitole.

J'observe tout d'abord que le dessin de la collection de Malcolm a été attribué par la plupart des historiens de l'art à Giorgione et que le lui enlever et l'attribuer à Titien et en déduire l'attribution du *Concert champêtre* au même Titien, m'apparaît comme une pétition de principe. J'observe de plus que, pour moi, il m'est impossible de reconnaître dans la jeune femme debout les contours de l'Eve de Madrid, dans le jeune homme brun les traits de l'adolescent au manteau blanc de la fresque de Padoue et encore moins ceux du Saint Jean Baptiste du *Baptême du Christ.* J'accorde, en revanche, que le jeune homme blond rappelle l'adolescent de la *Guérison du jeune homme mutilé* de Padoue. Mais, d'une part, j'aperçois des analogies entre ce jeune homme blond et l'Adraste de la belle toile du Palais Giovanelli que tous les critiques, sans exception, ont attribuée à Giorgione et le *Berger à la flèche* du musée de Vienne dans lequel un grand nombre d'historiens de l'art reconnaissent une œuvre du même maître. Si, à mon tour, je m'aventurais dans le pays des conjectures, je suggérerais que le beau visage aux traits frémissants et si poétiquement auréolé d'une flamme blonde, qui a hanté Titien dans les fresques de Padoue et même, à ce qu'il me semble, dans la *Mise au tombeau* du Louvre, est celui du divin jeune homme de Castelfranco, tel qu'il s'est représenté, en s'idéalisant, dans plusieurs de ses chefs-d'œuvre et tel qu'après sa mort il a continué de vivre dans la mémoire de son grand collaborateur.

Mais ce n'est là qu'une conjecture qui ne s'appuie sur aucun document écrit ou graphique et que je n'ai émise qu'en manière de jeu. Aussi, revenant sur le terrain ferme de la réalité, je demande s'il n'est pas raisonnable de supposer que Giorgione et Titien et Palma Vecchio et d'autres se sont servis des mêmes modèles, que tel adolescent particulièrement gracieux ou telle jeune femme exceptionnellement séduisante ont été représentés par les peintres d'un même atelier, d'un même groupe, d'une même ville.

Mais je n'insiste pas sur ces ressemblances de contours qui ne me paraissent jamais pouvoir apporter de véritable certitude, étant donné la manière différente dont chaque critique ou chaque spectateur peut légitimement les interpréter. Je n'affirme pas que le *Concert champêtre* et le *Concert* du Pitti sont de Giorgione. Je le crois, sans pouvoir le prouver. Je suis frappé, tout comme Lionello-Venturi, des assonances qu'offrent les corps un peu massifs et saturés d'ambre du *Concert champêtre* avec ceux des trois jeunes femmes du *Saint Jean Chrysostome* de Sebastiano del

Piombo. Et je crois surtout, comme le même Lionello-Venturi, qu'un groupe de jeunes peintres, travaillant à Venise, dont les plus doués ont été Titien, Sebastiano del Piombo, Palma, Campagnola, Dosso Dossi, Catena, Cariani et quelques autres, ont subi si profondément l'influence de Giorgione que souvent il devient extrêmement difficile, sinon impossible, d'attribuer telle toile au maître ou à l'un de ceux qui ont travaillé avec lui ou d'après lui.

Je n'ose donc pas affirmer que le *Concert champêtre* et le *Concert* du Pitti sont de Giorgione, bien que son amour passionné de la musique — *egli sonava e cantava tanto divinamente* — me paraisse le désigner comme l'auteur prédestiné de ces deux toiles insignes. Mais ce que j'ose affirmer, en revanche, c'est qu'elles ne sauraient être de Titien.

Sur quoi je me fonde ? Sur aucune démonstration ou prétendue démonstration graphique, mais sur cette « intuition » dont M. Hourticq a eu raison de faire le véritable organe du jugement artistique. Nous avons vécu pendant des années avec un peintre, un musicien, un poète, nous avons reconstitué sa vie, analysé les ressorts de son activité intellectuelle, mesuré l'intensité de sa sensibilité, étudié une à une toute son œuvre, depuis l'éclosion jusqu'au plein épanouissement et au déclin de son génie. Nous nous sommes si bien infusés dans son esprit et dans son âme qu'il nous semble être devenus lui et que nous avons l'illusion d'avoir collaboré avec lui. Lorsque nous nous trouvons devant une œuvre qu'on lui attribue ou lui refuse, tout ce que nous savons de lui afflue dans notre conscience et nous dicte notre jugement avant que les raisons qui l'ont déterminé aient le temps de s'y faire entendre distinctement. M. Hourticq et moi, nous avons, pendant des années, vécu de la sorte avec Titien et — constatation mélancolique — nous nous sommes fait de lui une image dont certains traits essentiels ne sont guère concordants.

Le Titien que voit, que sent M. Hourticq, ce Titien qui, d'après lui, vibrait « d'une sentimentalité secrète », qui était capable « d'exaltation religieuse », qui a « apporté la foi la plus profonde et la plus émouvante dans la peinture des thèmes religieux », pouvait parfaitement avoir créé le *Concert champêtre* et le *Concert* du Pitti.

Le Titien, tel que je l'ai vu et senti, ne peut pas être l'auteur de ces deux toiles. Ce Titien-là n'avait aucune sentimentalité secrète ni surtout aucune exaltation religieuse. C'était un montagnard robuste, rude et fruste, d'une sensualité puissante, dont l'âme ni ne « sonnait » ni ne « chantait ». C'était un cerveau, un œil, une main, du type des grands fauves artistiques auquel appartenait notre Rodin. Dans aucune de ses toiles, je ne perçois le frémissement, le frissonnement, la vibration qui m'enchantent dans les deux tableaux que l'on revendique pour lui.

Regardez-les, comme, tant de fois, troublé par les affirmations de

critiques dont j'admire la science et la sagacité, je les ai regardés. Comment, dans le *Concert champêtre,* prêter à Titien non pas tant les deux nus, qu'il aurait été parfaitement capable de peindre, mais ces deux adolescents, tout baignés de poésie, d'une poésie raffinée, subtile et un peu maniérée, telle qu'on la trouve, dans notre théâtre, chez Marivaux ou chez Musset, et dans nos musées, dans les œuvres exquises de Watteau et de Pater? Comment, de même, attribuer à Titien le *Concert* du Pitti, dont aucun des trois personnages n'a pu, à mon sens, être conçu par lui? Ni le jeune homme au vêtement fantastique que l'on prétend ajouté après coup à la toile, mais qui est si bien dans la manière que je crois être celle de Giorgione et qui s'apparente si étroitement aux jeunes cavaliers du *Concert champêtre.* Ni l'homme de droite qui semble un portrait un peu caricatural, avec cette touffe solitaire collée sur le crâne chauve. Ni surtout l'extatique musicien dont les yeux recèlent une flamme d'enthousiasme, une passion religieuse, comme jamais, jamais, dans aucune de ses œuvres, le rude, le massif, l'athlétique Titien n'en a exprimé de pareils, comme jamais, jamais, le Titien, tel que je le conçois, n'aurait été capable d'en ressentir de pareils.

Il y a donc, entre le Titien que j'ai construit et celui qu'a construit M. Hourticq, un véritable abîme. L'un d'entre nous deux se trompe. Je demande au lecteur de nous départager et de lire, après mon livre, le sien : il ne regrettera pas son temps, car il est plein du plus rare talent.





CATALOGUE

DES ŒUVRES PRINCIPALES DE TITIEN

CONSERVÉES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Parmi les 4.000 toiles que l'on a prêtées à Titien, je n'ai cité ici que celles dont l'authenticité est absolument incontestable. Il m'est arrivé cependant d'attribuer au grand peintre quelques tableaux au sujet desquels des doutes ont été émis. En ce cas, je les fais suivre d'un point d'interrogation.

Les chiffres qui suivent l'indication B. ou T. (bois ou toile) indiquent, le premier, la hauteur, le second, la largeur du tableau en mètres.

ALLEMAGNE

BERLIN. *Musée Empereur Frédéric.*

La Fille de Roberto Strozzi. T. 1,15 ×0,98.
Portrait de Titien. T. 0,96 ×0,75.
Lavinia. T. 1,02 ×0,82.
Portrait de jeune homme. T. 0,94 ×0,72.

CASSEL. *Galerie Royale.*

Giovanni Francesco Aquaviva, duc d'Atri.

DRESDE. *Galerie Royale.*

La Vierge et quatre Saints.
Le Christ au Denier. B. 0,75 ×0,56.
Lavinia fiancée. T. 1,02 ×0,86.
Lavinia mariée. T. 1,03 ×0,865.
Portrait d'homme. T. 1,38 ×1,16.
Dame en robe rouge. T. 1,35 ×0,895.

MUNICH. *Pinacothèque Royale. Maîtres Anciens.*

Vanitas, T. 0,98 ×0,82.
Portrait d'homme. T. 0,88 ×0,74.
Charles-Quint. T. 2,00 ×1,18.
La Vierge et l'Enfant. T. 1,72 ×1,32.
Couronnement d'épines. T. 2,80×1,81.

Palais Lenbach.

François Ier. T. 1,015 ×0,83.
Philippe II. T. 0,96 ×0,75.

ANGLETERRE

Castle Howard.

Portrait dit de Giorgio Cornaro.

Hampton Court Palace.

Portrait dit d'Alexandre de Médicis. T. 0,84 ×0,72.
Portrait d'homme. T. 1,04 ×0,86 ?

LONDRES. *Bridgewater Gallery.*

La Vierge, l'Enfant, Saint Jean-Baptiste et le donateur.
Les Trois Ages. T. 1,06 ×1,82.
Vénus Anadyomène. T. 0,736 ×0,584.
Diane et Actéon. T. 1,905 ×2,07.
Diane et Callisto. T. 1,905 ×2,071.

Collection P. et D. Colnaghi.

L'Arétin. T. 0,99 ×0,82.

National Gallery.

Portrait dit de l'Arioste. T. 0,64 ×0,44.
Sainte Famille adorée par un berger. T. 1,13 ×1,40.
Bacchus et Ariane. T. 1,72 ×1,85.
Noli me tangere. T. 1,05 ×0,90.
La Vierge, l'Enfant, Sainte Catherine et Saint Jean. T. 0,98 ×1,38.

Collection de Mrs. Mond.

La Vierge avec l'Enfant. T. 0,74 ×0,62.

Richmond (Sir Frederick Cook).

Laura de' Dianti.

AUTRICHE

VIENNE. *Musée Impérial.*

Fabrizio Salvaresco. T. 1,12 ×0,87 ?
Portrait dit de Filippo Strozzi. T. 1,17 ×0,90.
Saint Jacques. T. 0,83 ×0,62 ?
Isabella d'Este. T. 1,03 ×0,64.
Portrait d'un jeune clerc. T. 0,89 ×0,68.
La Vierge avec l'Enfant, Saint Étienne, Saint Jérôme et Saint Georges, B. 1,11 ×1,38.
Portrait dit du médecin Parma. T. 1,12 ×0,84.
Diane et Callisto. T. 1,82 ×2,01 ?
Allégorie. T. 0,95 ×1,27.
Danaé. T. 1,38 ×1,52.
La Vierge au Parapet (la Bohémienne). B. 0,67 ×0,84.
Benedetto Varchi. T. 1,16 ×0,92.
Ecce Homo. T. 2,62 ×3,60.
La Mise au tombeau. T. 1,00 ×1,16.
La Vierge aux cerises. B. 0,81 ×1,00.
L'Enfant au tambourin. T. 0,52 ×0,51.
Jacopo de Strada. T. 1,25 ×0,95.
Nymphe et Berger. T. 1,42 ×1,87.
Allégorie. T. 0,95 ×1,27 ?
Portrait de l'Electeur Jean-Frédéric de Saxe. T. 1,10 ×0,84.
Portrait de Titien. B. 0,51 × 0,42.
La Femme à la pelisse. T. 1,05 ×0,635.
Lavinia. T. 1,17 ×0,92.

Galerie Czernin.

Le Doge Andreas Gritti.

Galerie Lichtenstein.

La Vierge avec l'Enfant, Saint Jean-Baptiste et Catherine. T. 0,65 ×0,92 ?

BELGIQUE

ANVERS. *Musée.*

Présentation de Jacopo Pesaro à Saint Pierre par le pape Alexandre VI. T. 1,45 ×1,83.

ESPAGNE

ESCURIAL. *Réfectoire.*

La Cène.

MADRID. *Musée du Prado.*

La Vierge, Saint Ulphe et Sainte Brigitte. B. 0,86 ×1,30.
Bacchanale. T. 1,75 ×1,93.
Offrande à Vénus. T. 1,72 ×1,75.
Portrait dit d'Alphonse de Ferrare ou de Federigo de Gonzague. B. 1,25 ×0,99.
Charles-Quint avec son chien. T. 1,92 ×1,11.
Philippe II. T. 1,93 ×1,11.
Vénus et Adonis. T. 1,86 ×2,07.
Le Péché originel. T. 2,40 ×1,86.
Charles-Quint à Mühlberg. T. 3,32 ×2,79.
Danaé. T. 1,28 ×1,78.
Vénus et le joueur d'orgue. T. 1,36 ×2,20.
Lavinia en Salomé. T. 0,87 ×0,80.
La Gloria. T. 3,46 ×2,40.
Un Chevalier de Malte. T. 1,22 ×1,01.
La Mise au Tombeau. T. 1,37 ×1,75.
Sisyphe. T. 2,37 ×2,16.
Prométhée. T. 2,53 ×2,17.
Ecce Homo, sur ardoise, 0,69 ×0,56.
Mater Dolorosa, sur ardoise, 0,68 ×0,53.
Sainte Marguerite. T. 2,42 ×1,82.
Philippe II offrant l'infant don Fernand à la Victoire. T. 3,35 ×2,74.
Allocution d'Alfonso d'Avalos del Vasto à ses soldats. T. 2,23 ×1,65.
Mater Dolorosa. B. 0,88 ×0,61.
La Religion secourue par l'Espagne. T. 1,68 ×1,68.
Portrait de Titien. T. 0,86 ×0,65.
Isabelle de Portugal. T. 1,17 ×0,98.
Le Christ et Simon le Cyrénéen. T. 0,98 ×1,16.
Noli me tangere.

Collection du Comte de Huescar.

Le duc d'Albe.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Boston. *Mrs Gardner Museum.*

L'Enlèvement d'Europe. T. 1,76 ×2,04.

FRANCE

Besançon. *Musée.*

Nicolas Perrenot Granvella.

Chantilly. *Musée Condé.*

Ecce Homo. T. 0,72 ×0,58.

Paris. *Musée du Louvre.*

La Vierge avec l'Enfant, Saint Étienne, Saint Ambroise et Saint Maurice. T. 1,08 ×1,32.
La Vierge au lapin. T. 0,70 ×0,84.
Le Repas d'Emmaüs. T. 1,89 ×3,44.
Le Couronnement d'épines. B. 3,03 ×1,80.
La Mise au Tombeau. T. 1,48 ×2,15.
Saint Jérôme. T. 0,80 ×1,02.
Jupiter et Antiope. T. 1,96 ×3,85.
François I[er]. T. 1,09 ×0,80.
L'Allégorie d'Avalos. T. 1,21 ×1,01.
Femme à sa toilette. T. 0,96 ×0,76.
Portrait d'homme. T. 1,18 ×0,92.
L'homme au gant. T. 1,00 ×0,89.
Portrait d'homme. T. 0,99 ×0,82.

ITALIE

Ancone. *Pinacothèque.*

Le Christ en Croix.

Saint-Dominique.

La Vierge, Saint François, Saint Blaise et le donateur. B. 3,12 ×2,05.

ASCOLI. *S. Francesco.*

La Vision de Saint François.

BRESCIA. *SS. Nazzaro e Celso.*

La Résurrection du Christ.

FLORENCE. *Galerie du Palais Pitti.*

La Bella. T. 1,00 ×0,76.
L'Arétin. T. 1,08 ×0,76.
La Madeleine. B. 0,85 ×0,68.
Portrait dit de Vesalius. T. 1,28 ×0,98.
Portrait dit du jeune Anglais. T. 1,11 ×0,93.
Philippe II. T. 1,85 ×0,91.
Le Cardinal Hippolyte de Médicis. T. 1,38 ×1,06.
Portrait dit de Don Diego de Mendoza. T. 1,76 ×1,12.
Le Christ. B. 0,78 ×0,55.
Portrait dit d'Alphonse d'Este. T. 1,55 ×1,44.
L'Adoration des Bergers. B. 0,93 ×1,12.
Tommaso Mosti. T. 0,85 ×0,56.

Palais Pitti.

Portrait de femme. B. 1,11 ×0,85.

Galerie des Offices.

Portrait de Titien.
Eleonora Gonzaga, duchesse d'Urbin. T. 1,11 ×1,02.
Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbin. T. 1,14 ×1,02.
La Flora. T. 0,80 ×0,64.
La Vierge, l'Enfant et Saint Antoine. T. 0,80 ×0,64.
Caterina Cornaro. T. 1,00 ×0,70.
Vénus et Amour. T. 1,35 ×1,93.
Beccadelli. T. 1,18 ×0,97.
La Vénus d'Urbin. T. 1,18 ×1,70.

MANIAGO. *Casa Maniago.*

Emilia di Spilimbergo. T. 1,20 ×1,00.
Irene di Spilimbergo. T. 1,20 ×1,00.

MEDOLE. *Cathédrale.*

Apparition du Christ à la Vierge. T. 2,76 ×1,98.

MILAN. *Brera.*

Saint Jérôme. B. 2,23 ×1,35.
Antonio Porcia. T. 1,10 ×0,90.

Collection Crespi.

Portrait dit de La Schiavona ou de Caterina Cornaro. T. 1,11 ×0,97.

NAPLES. *Musée.*

Paul III avec Ottavio et le Cardinal Farnese. T.
Danaé. T.
Paul III.
Philippe II. T.
Le Cardinal Alessandro Farnese. B.
La Madeleine. T.
Pier Luigi Farnese. T.

PADOUE. *Scuola del Carmine.*

La rencontre de Joachim et d'Anne (fresque).

Scuola del Santo.

Saint Antoine donnant la parole à un nouveau-né (fresque).
Saint Antoine ressuscitant une femme tuée par son mari (fresque).
Saint Antoine guérissant la jambe d'un jeune homme (fresque).

ROME. *Palazzo Barberini.*

Le Cardinal Bembo. T. 1,00 ×0,75.

Galerie Borghèse.

L'Amour sacré et l'Amour profane. T. 1,08 ×2,56.
L'éducation de l'Amour. T. 1,18 ×1,85.
Saint Dominique. T. 0,97 ×0,78.

Musée du Capitole.

Le Baptême du Christ avec Jean Ram. T. 1,15 ×0,89.

Galerie Corsini.

Le Cardinal Alessandro Farnese. B.

Galerie Doria.

Salomé. T. 0,75 ×0,72.
Portrait dit de Jansenius. T. 1,20 ×1,01.

Pinacothèque du Vatican.

La Vierge en gloire avec six Saints. B. 3,98 ×2,63.

SERRAVALLE. *Cathédrale.*

La Vierge en gloire avec Saint Pierre et Saint André. T. 4,25 ×2,12.

TRENTE. *Collec. Baron Valentino de Salvadori.*
Cristoforo Madruzzo. T. 2,10 × 1,10.

TRÉVISE. *Cathédrale.*
L'Annonciation.

URBINO. *Galerie Municipale.*
La Cène. T. 1,63 × 1,04.
La Résurrection du Christ. T. 1,63 × 1,04.

VENISE. *Académie.*
Jacques Soranzo. T. 1,00 × 0,88.
Saint Jean-Baptiste. T. 1,97 × 1,36.
Pietà. T. 3,51 × 3,89.
La Présentation au Temple. T. 3,45 × 7,75.

Gesuati.
Le Martyre de Saint Laurent. T. 5,50 × 3,00.

S. Giovanni Elemosinario.
San Giovanni Elemosinario. T. 3,50 × 1,50.

S. Giovanni e Paolo.
Saint Pierre Martyr (copie).

S. Lio.
Saint Jacques de Compostelle.

S. Marcuola (S. Ermagora e Fortunato).
Le Christ Enfant, Sainte Catherine et Saint André. B.

S. Maria dei Frari.
Assunta. B. 6,85 × 3,60.
La Vierge des Pesaro. T.

S. Maria della Salute.
Glorification de Saint Marc. T. 2,75 × 1,70.
Caïn et Abel (plafond).
Le Sacrifice d'Abraham (plafond).
David et Goliath (plafond).
La Descente du Saint-Esprit. T. 5,00 × 2,50.

S. Marziale.
Tobie et l'Ange. T. 2,00 × 1,45.

Palais Ducal.

Saint Christophe. Fresque.
Le Doge Grimani adorant la Foi (La Fede).

Palais Royal (Libreria).

La Sagesse (plafond).

S. Salvatore.

La Transfiguration. T. 2,00 ×3,00.
L'Annonciation. T. 4,00 ×2,00.

S. Sebastiano.

Saint Nicolas. B. 1,75 ×0,90.

Scuola di San Rocco.

Ecce Homo.
L'Annonciation.

VÉRONE. *Cathédrale.*

L'Assomption.

RUSSIE

SAINT-PÉTERSBOURG. *Galerie de l'Ermitage.*

Portrait de jeune femme. T. 0,97 ×0,75.
Paul III. T. 0,98 ×0,79.
La Toilette de Vénus. T. 1,24 ×1,045.
Danaé. T. 1,95 ×1,87.
Ecce Homo. T. 0,95 ×0,79.
La Madeleine. T. 1,19 ×0,98.



TABLEAU CHRONOLOGIQUE (1)

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1477?	Naissance de Titien.	
1503	Mort d'Alexandre VI.	Avant cette mort. Présentation de Jacopo Pesaro à Saint-Pierre par Alexandre VI?
1504	Peste à Venise.	
1505	Incendie du Fondaco de' Tedeschi.	
1506	Dürer à Venise.	
1507		Les fresques du Fondaco.
1508	24 février. Savorgnano défait l'armée impériale à Cadore. 1er août. Achèvement du nouveau Fondaco de' Tedeschi. Décembre. La ligue de Cambrai. Fra Bartolomeo della Porta à Venise. 11 décembre. Un jury décerne 150 ducats à « Zorzio da Castel Franco » pour les fresques du Fondaco.	Le Triomphe de la Foi.
1509	14 mai. D'Alviano battu à Agnadel. Perte de Crémone, de Faenza, de Rimini et des ports de Naples. Occupation de Padoue, Vérone et Vicenze. Reprise de Padoue.	
1510	Octobre. Giorgione meurt de la peste.	
1511	Titien à Padoue. 2 décembre, Titien reçoit de la Confrérie de Saint-Antoine 4 ducats d'or.	

1513	31 mai. Placet de Titien pour obtenir la commande d'un des tableaux restant à peindre dans la salle du Grand-Conseil et la 1re *senseria* vacante au Fondaco de' Tedeschi. 8 juin. Ordonnance du Grand-Conseil accordant la demande de Titien.	
1514	20 mars. Annulation de l'ordonnance précédente : Titien n'obtiendra la *senseria* qu'à son tour. 20 avril. Cessation des payements à ses deux aides, Antonio Buxci et Ludovico da Zuana. 28 novembre. Titien demande la survivance de la *senseria* de Giovanni Bellini, le payement de ses deux aides et la fourniture de couleurs. Cette requête est accordée et les Provéditeurs du Sel invités à réparer l'atelier du peintre.	Titien commence dans la salle du Grand-Conseil la Bataille de Spolète.
1516	18 janvier. Titien demande à achever le tableau commencé dans la salle du Grand-Conseil contre 400 ducats et 4 à son « garçon ». Acceptation du Grand-Conseil qui ramène les 400 ducats à 300. Février. Premiers rapports avec Alphonse de Ferrare. Titien passe les mois de février et de mars à Ferrare. 29 novembre. Mort de Giovanni Bellini. 5 décembre. Titien est nommé courtier du Fondaco.	Le « bain » pour Alphonse de Ferrare.
1517		
1518	20 mars. Exposition publique de l'*Assunta*. 13 juillet. Les Provéditeurs du Sel font comparaître Titien en lui intimant l'ordre de commencer la toile dans les huit jours.	L'Assunta. L'Annonciation de Trévise.

(1) Que le lecteur ne s'étonne pas de ne pas trouver parmi les « Œuvres principales » de Titien quelques-unes de ses toiles les plus célèbres. Je n'ai cité ici que les toiles dont quelque document authentique certifie la date. Cette date, la plupart du temps, est la date de la livraison du tableau, laquelle, comme on sait, ne coïncide pas nécessairement avec celle de l'exécution. Mais j'ai voulu me tenir strictement à la réalité historique. Toutes les fois d'ailleurs que j'ai eu quelque doute, j'ai fait suivre la date d'un point d'interrogation.

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1519	Premières négociations pour la Madone de Pesaro.	
1520	Travaille à la... Voyage à Conegliano.	Résurrection de Brescia. La Madone d'Ancône. La Fête de Vénus. La Bacchanale. Façade de S. Maria Nuova a Conegliano?
1521	Voyage à Brescia. 6 juillet. Election d'Antonio Grimani. Tebaldi l'invite à se rendre à Ferrare et de là à Rome : il refuse.	
1522	Tebaldi essaye de l'amener à Ferrare. 11 août. Le Grand-Conseil l'invite à achever jusqu'au 30 juin la « 4e toile à partir de la porte » sous peine de perdre son brevet de courtier.	
1523	Janvier. Se rend à Ferrare, en passant par Mantoue : commencement de ses relations avec Federigo Gonzaga. Mort d'Antonio Grimani et élection d'Andrea Gritti. Septembre. L'armée française campe près San Cristofano. Titien est pris de fièvres.	Bacchus et Ariane. Alphonse de Ferrare. Laura de Dianti. La Vierge de San Nicolo avec six Saints. La Mise au tombeau du Louvre? Saint Christophore. L'Assomption de Vérone?
1524	Gritti fait réparer la chapelle de Saint-Nicolas et commande... Voyage à Ferrare.	La Vierge avec l'Enfant, entre Saint Nicolas et le Doge, et les quatre Évangélistes.
1525	Avril. Gritti confirme la nomination du beau-frère de Titien comme « chancelier » à Feltre et nomme son père « inspecteur des mines » (vicario generale delle miniere).	

1526	Achèvement de la	Tommaseo Mosti? Madone de la famille Pesaro.
1527	25 mars. Arrivée de l'Arétin à Venise. Sansovino et Sebastiano del Piombo à Venise. Mort de son père?	Portraits de l'Arétin et de Girolamo Adorno.
1528	Séjour à Ferrare en janvier. Se plaint à Tebaldi de la parcimonie du duc de Ferrare.	La Vierge avec l'Enfant, Saint Joachim, Saint Jérôme et Sainte Anne pour Zoppé.
1529	Séjour à Ferrare en janvier et février, avril et mai avec excursion à Mantoue. En automne, Michel-Ange séjourne à Venise. Octobre. Clément VII rencontre Charles-Quint à Bologne.	
1530	Couronnement de Charles-Quint par Clément VII. Titien est convié à Bologne et y fait son premier portrait de l'empereur (lettre du ministre d'Urbin à Francesco Maria, 18 mars). Mars. Titien remercie Federigo pour le bénéfice accordé à son fils Pomponio. Juillet. Titien à Bologne pour peindre Cornelia, suivante de la comtesse Popoli. 5 août. Obsèques de Cécilia, femme de Titien.	Saint Pierre martyr. Premier portrait de Charles-Quint. Portrait de Federigo Gonzaga. Madone avec Sainte Catherine. (Madonna del Coniglio)? « Donne nude ». Portrait de la Cornelia.
1531	12 juillet. Titien se plaint de n'avoir pas reçu la bulle confirmant le bénéfice de Pomponio. 31 juillet. Il remercie pour le bénéfice. 1er septembre. S'installe dans la *Casa Grande* à Biri Grande, paroisse de San Casciano. 6 octobre. Exposition publique de	Saint Jérôme. Madeleine. Saint Jean. Portrait de Stampa? Saint Marc recommandant le Doge Andrea Gritti à la Vierge entourée de Saints.
1532	Novembre. Charles-Quint en Italie, le 3 novembre à Conegliano, le 6 à Mantoue. Federigo convie Titien qui refuse, mais se rend à la fin de l'année à Bologne.	Allégorie d'Alphonse d'Avalos.

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1533	Titien à Bologne. 10 mai. Brevet conférant à Titien, avec l'ordre de l'Éperon d'Or, la charge de Comte du Sacré Palais de Latran, de la Cour Royale et du Conseil Impérial, avec les titres de Comte Palatin et de Conseiller aulique.	Portrait de Charles-Quint (Prado). Portrait du Cardinal Hippolyte de Médicis. Saint Jean l'Aumônier. Le Christ de la galerie Pitti. Portrait d'Isabelle d'Este. Enlèvement de Proserpine. Portrait du Cardinal de Lorraine.
1534	En été à Cadore. Intervient en faveur de ses compatriotes. 25 septembre. Mort de Clément VII. Avènement de Paul III. 31 octobre. Mort d'Alphonse d'Este. Visite au Cardinal de Lorraine.	
1535	Août. Mort d'Hippolyte de Médicis. Pordenone s'établit à Venise.	Portrait d'Alphonse de Ferrare pour Ercole II.
1536	Charles-Quint en Italie, en mai à Asto où vient le rejoindre Titien. Titien reçoit le brevet d'une pension sur Naples et la promesse d'un canonicat pour son fils. Entre en rapport avec Francesco della Rovere, duc d'Urbin.	Portraits de Francesco Sforza et de Christine de Danemark.
1537	23 juin. Titien n'ayant pas achevé le tableau de bataille promis et commencé depuis 1516, est sommé de rendre les sommes qu'il avait touchées.	Portraits du duc et de la duchesse d'Urbin. Les douze Césars. Annonciation de Murano. Bataille de Cadore. Vénus d'Urbin ? La Présentation au Temple?
1538	Pordenone reçoit la commande d'un tableau pour la salle du Grand-Conseil. 20 octobre. Mort du duc d'Urbin. 28 décembre. Mort d'Andrea Gritti. Décembre. Mort de Pordenone.	

1539	Pietro Lando nommé Doge. 24 août. Le brevet de courtier est rendu à Titien.	Portrait du Doge Pietro Lando.
1540	Visite de Priscianese chez Titien. Mort de Federigo de Gonzague.	Second portrait de Bembo.
1541	Août. Charles-Quint à Milan, où le rejoint Titien. Titien obtient une pension de 100 ducats sur le Trésor de Milan. Rentre en octobre.	Allocution du général del Vasto.
1542	Vasari à Venise. Achète un moulin et s'occupe d'approvisionner Cadore de blé.	Portraits de Caterina Cornaro, reine de Chypre, de la fille de Robert Strozzi, de Ranuccio Farnèse.
1543	Titien à Ferrare lors de l'entrée solennelle de Paul III qu'il accompagne à Bunato où le pape rencontre Charles-Quint. Celui-ci commande à Titien la copie d'un portrait de sa femme.	Tableau votif en honneur du Doge Lando. Plafonds de la Salute ? Portraits de Paul III, de Pier Luigi. Ecce Homo pour d'Anna.
1544	Demande l'assistance du cardinal Farnèse et de Michel-Ange pour un procès qu'il fait à la Confrérie de San Spirito.	Portrait d'Isabelle de Portugal.
1545	Septembre. Titien part pour Rome. Décembre. Concile de Trente. Décembre. La bibliothèque de Sansovino s'écroule : Titien, aidé d'amis, obtient la libération de l'architecte. Francesco Donato succède à Pietro Lando.	Portraits de Daniel Barbaro, de Guidubaldo II d'Urbin, de la duchesse de Morcotonio Morosini, de Sperone, de Paul III avec Pier Luigi, de Marguerite d'Autriche, de Clélia Farnèse, de Paul III avec Ottavio et le Cardinal Farnèse. Vénus. Ecce Homo du Prado. Danaé.

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1546	A Rome jusqu'à la mi-juin, revient par Florence. S'occupe du bénéfice de Colle.	Portraits de Pier Luigi, de Donato, de Giovanni de Medicis.
1547	Février. Mort de la duchesse d'Urbin. Avril. Mariage de son fils Orazio. Juin. Mort de Sebastiano del Piombo. Négociations pour les plombs.	La Vierge de Serravalle. Les Pèlerins d'Emmaüs. Venere giacente. Vénus et le Joueur d'orgue. Ecce Homo.
1548	Titien à Augsbourg. 16 juin. La pension de Titien sur le trésor de Milan est doublée. Octobre à Innsbruck où il obtient du roi Ferdinand la concession d'une coupe de bois, puis à Venise. En décembre, il va à la rencontre de l'infant Philippe pour obtenir le payement de la pension de Milan.	Portraits de Charles-Quint (Madrid et Munich), de Marie de Hongrie, de Christine, de Dorothée, de Marie-Jacobine de Bade, du roi Ferdinand, de Philippe-Emmanuel de Savoie, de Maurice de Saxe, de l'Electeur de Saxe, du Cardinal Madruzzi, du duc d'Albe, de Nicolas Granvella, de Niccoline Bonvalot, du Cardinal Antoine, de Giulino Gosellino. Prométhée, Ixion, Sisyphe et Tantale.
1549	Novembre. Mort de Paul III. Avènement de Jules III. Décembre. Envoie une copie du portrait de Charles-Quint à Ferrante Gonzague pour l'intéresser à la pension de Milan.	Sommersione di Pharaone, dessin de Titien gravé par Domenico delle Greche.
1550	3 février. Ferrante Gonzague demande au Sénat de Milan de ne pas faire obstacle au payement de la pension de Titien. Mars. Mort de la sœur de Titien, Orsa.	Portrait de Philippe II.

	26 juillet. Diète d'Augsbourg. Novembre. Titien s'y rend.	
1552	29 octobre. Titien est remis en possession de son brevet de courtier qui lui avait été probablement retiré pendant ses absences.	Portrait de Beccadelli. Sainte Marguerite.
1553	Bruit de la mort de Titien.	Portraits de Philippe II et du Doge, M. Antonio Trevisiani.
1554	26 avril. Demande au duc Guglielmo de Mantoue de faire transférer le bénéfice de Medole, détenu par Pomponio, à l'un de ses neveux. 31 mai. Mort du Doge Trevisiani à qui succède Francesco Venier. 15 août. Signe un contrat par lequel il s'engage à livrer en septembre 1555 un tableau représentant Trevisiani agenouillé devant la Vierge, l'Enfant, Saint Marc, Saint Antoine, Saint Dominique et Saint François.	La Gloria. L'Addolorata. Noli me tangere. Le Christ apparaissant à Madeleine. Danaé. Vénus et Adonis.
1555	19 juin. Mariage de Lavinia. Juin. Lorenzo Priuli succède à François Venier. Fait partie du jury qui choisit, pour décorer le plafond de la Bibliothèque, Veronèse, Zalotti, Franco et Schiavone et accorde en automne 1556 le prix à Véronèse.	Portrait de François Venier. La Fede.
1556	21 octobre. Mort de l'Arétin.	
1557	Envoie Orazio à Milan pour toucher sa pension. Se réconcilie avec Pomponio et obtient qu'il touche le bénéfice de San Andrea del Fabbio sans payer l'impôt du dixième.	La Mise au Tombeau du Prado.
1558	21 septembre. Mort de Charles-Quint. A la Noël, Philippe II enjoint au Gouverneur de Milan de payer à Titien ses pensions en retard.	Le Martyre de Saint Laurent.

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1559	Orazio à Milan pour arranger l'affaire de la pension: le 14 juin, il est attaqué et grièvement blessé par Leone Aretino. 12 juillet. Titien écrit à Philippe II pour demander vengeance. Correspondance avec Philippe II. Mort du frère de Titien, Francesco.	Diane et Actéon. Diane et Callisto. Persée et Andromède. La Mise au Tombeau (Prado). Les Rois Mages. La Sagesse.
1560	Correspond avec Philippe II.	Jupiter et Antiope.
1561	Philippe II, sur réclamation de Titien, lui fait envoyer son dû.	Emilie et Irène de Spilimbergo.
1562		Le Christ à Gethsémani.
1563		L'Enlèvement d'Europe.
1564	Titien renonce à la pension de Naples. Titien à Brescia. 3 octobre. Contrat entre Titien et la Ville de Brescia pour la décoration de la Signoria. Octobre. Philippe donne des ordres formels pour le payement de la pension de Milan.	Saint Nicolas. La Cène.
1565	28 juillet. Se plaint que le Sénat de Milan lui ait retenu le montant d'un quartier annuel et l'ait payé en riz, ce qui lui a causé une perte de 100 ducats. Passe l'automne à Cadore où il prépare le plan de la décoration de l'église de Pieve.	
1566	Surveille les travaux de Cornelius Cort et Niccolo Boldrini qui gravaient ses meilleures œuvres. Janvier. 2 tableaux pour Brescia achevés. Février. Il reçoit le monopole pour les gravures. 22 mai. Vasari à Venise visite l'atelier de Titien. Titien est reçu, sur sa demande, dans l'Académie des peintres toscans.	La Transfiguration. Portrait de Strada.

	Le privilège d'exemption de l'impôt sur les revenus lui est retiré et, sur la demande des Pregadi, il fait le 28 juillet une déclaration de ses revenus.	
1567	Correspondance avec le duc d'Urbin et le cardinal Farnèse à qui il demande d'intervenir pour une centaine d'écus que lui avait promis Charles-Quint à l'occasion de la naturalisation de Pomponio. Les élèves de Titien achèvent, d'après ses dessins, la décoration de l'église de Pieve. 19 juin. Demande que le brevet de courtier soit transféré à Orazio. 2 décembre. Se plaint à Philippe II que ses pensions ne lui soient pas payées.	La Cène et la Résurrection pour le duc d'Urbin. La Madeleine pour le cardinal Farnèse. Pierre Martyr pour Pie V. Saint Laurent pour Philippe II.
1568	Demande à Philippe II que la traite sur les grains de Naples lui soit enfin payée.	Les Tableaux de Brescia. Christ à la Monnaie (Galerie Nationale)?
1569	Avril. Le Conseil des Dix accorde à Orazio la *senseria* de son père. Difficultés pour le payement des tableaux de Brescia. Titien doit accepter 1.000 ducats.	
1570	27 novembre. Mort de Sansovino.	Lucrèce et Tarquin.
1571	Juillet. Philippe II lui donne l'autorisation de céder sa pension de Milan à Orazio. 1er août. Se plaint de n'avoir reçu, depuis des années, ni sa pension de Naples, ni celle d'Espagne : depuis dix-huit ans aucun des tableaux envoyés à Charles-Quint et à Philippe ne lui a rapporté un quattrino. 7 octobre. Bataille de Lépante. 17 octobre. Entrée de Giustiani à Venise.	
1572	La Signorie offre à l'ambassadeur de France de choisir dans l'atelier de Titien ce qui pourrait lui convenir.	

ANNÉES	ÉVÉNEMENTS NOTABLES	ŒUVRES PRINCIPALES
1574	Henri III passant à Venise visite l'atelier de Titien. 22 décembre. Lettre à Antonio Perez où il énumère tous les tableaux envoyés en Espagne qui ne lui ont pas été payés.	Philippe II offrant à la Victoire son fils Ferdinand. La Religion secourue par l'Espagne.
1575	Noël. Lettres à Philippe II pour réclamer son dû.	La Pietà.
1576	27 février. Dernière lettre de Titien à Philippe II où il évoque le souvenir de Charles-Quint pour être payé. 27 août. Mort de Titien.	



BIBLIOGRAPHIE

I

Ouvrages sur Venise, la Peinture vénitienne et Titien contemporains de Titien ou antérieurs à lui

ANT. SABELLICUS. — *Historia rerum venetarum*, Ven., 1487, in-fol.
— *Carmina.*
— *Genethliacum Venetae urbis.*

PRISCIANESE. — *Gramatica latina*, Ven., 1540.

Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, Bassano MDCCC (Anonimo Morelliano). Texte et traduction allemande par Th. Frimmel dans les *Quellenschriften für Kunstgeschichte* und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Wien, 1848.

SPERON SPERONE. — *Dialogo d'Amore*, Ven., 1542.

M. A. BIONDI. — *Della nobilissima pittura*, Ven., 1544, édition allemande de Ilg, dans les *Quellenschriften*, Wien, 1873.

P. PINO. — *Dialogo di pittura*, Ven., 1548.

Lettere scritte a Pietro Aretino, 1551, édition T. Landoni, Bologne, 1873.

JOH. BAPT. EQUATIUS. — *Viri doctissimi de exemplis illustrium virorum Venetae civitatis atque aliarum gentium*, Paris, 1554.

VASARI. — *Vite degli architetti, pittori e scultori*, 1550, édit. Milanesi, T. VII, Flor., 1881, cf. l'édition allemande de Gottschewski et Gronau, T. V, traduction et notes par G. Gronau, Strasbourg, 1908.

BEMBO. — *Opera*, Bâle, 1556.

LODOVICO DOLCE. — *L'Aretino o dialogo della pittura*, Ven., 1557. édition allemande de Cerri, dans les *Quellenschriften*, Wien, 1871.

Rocco Benedetti. — *Festi e trionfi della signorie di Venezia nella venuta di Henri III discritti da*, Roma, 1574.

Francesco Sansovino. — *Venezia, città nobilissima e singolare descritta in 14 libris*, 1581.
— *Delle cose notabile della città di Venezia*, Ven., 1592.

Borghini. — *Il Riposo*, Florence, 1582.

Lamazzo. — *Trattato della pittura*, 1585.
— *Idea del tempio della pittura*, Bologne.

D. Patritio Spini. — *Il supplemento della Historia Bresciana in Della Historia Bresciana di Helia Cavriolo*, Libri XXI, Brescia, 1585.

Armenini da Faenza. — *De' veri precetti della pittura*, Ravenne, 1581, édition Ticozzi, Pisa, 1828.

Cesare Vecellio. — *Degli abiti antichi e moderni*, Ven., 1590.

Malipiero. — *Annali Veneti*, Archivo Storico, VII, Parte I, Florence, 1843.

Marin Sanuto. — *Diarii*, Ven., 1879-1899.

Aretino. — *Lettere*, Paris, 1609.

II

Ouvrages sur Titien des XVIIe et XVIIIe siècles

Breve Compendium della vitta del famoso Tiziano Vecelli di Cadore, Ven., 1622 (Tizianello?)

Carlo Ridolfi. — *Le Maraviglie dell' Arte*, Ven., 1648.

G. della Casa. — *Opere*, Ven., 1652.

Scanelli. — *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, 1657.

Boschini. — *La carta del navegar pittoresco*, Ven., 1660.
— *Le minere della pittura*, Ven., 1664.
— *I gioieli pittoreschi di Vicenza*, Ven., 1676.

Le Chevalier de Saint-Didier. — *La Ville et la République de Venise*, Paris, 1680.

Zanetti. — *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani*, Ven., 1760.

Reynolds. — *Discourses delivered at the Royal Academy*, Lond., 1778 (les 7 premiers discours), 1re édit. compl., 1821.

Chroniche di Giovanni di Jacopo a di Lionardo di Lorenzo Morelli, Florence, 1785.

Lanzi. — *Storia pittoresca della Italia del risorgimento delle belle arti*, 1792.

III

Ouvrages modernes sur Titien et la Peinture vénitienne

A. — Ouvrages d'ensemble

G. B. Zandonella. — *Elogio di Tiziano Vecellio*, Ven., 1802.

L. Cicognara. — *Elogio di Tiziano Vecellio*, Discorsi letti nella R. Veneta Academia di belle arti, Ven., 1809.

Ticcozzi. — *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*, Mil., 1817.

A. Maier. — *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano* Ven., 1818.

A. Hume. — *Notices of the life and works of Titian*, Lond., 1829.

G. Cadorin. — *Dello amore ai Veneziani di Tiziano Vecellio*, Ven., 1833.
— *Sulla vita di Tiziano scritta da G. Vasari*, Ven., 1881.

Beltrame. — *Cenni illustrativi sul monumento a T. V. aggiuntevi la vita dello stesso*, Ven., 1852.

Rio. — *De l'Art chrétien*, Paris, 1867.

Martini. — *Elogio di Tiziano Vecellio*, Belluno, 1868.

J. Gilbert. — *Cadore or Titian's Country*, Lond., 1869.

Crowe et Cavalcaselle. — *Tiziano, La sua vita e suoi tempi*, Florence, 1877-1878, Deutsche Ausgabe von Max Jordan, 1877.

Heath. — *Titian*, London, 1879.

J. Lermolieff (Giovanni Morelli). — *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880.
— *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei*, 3 vol., Leipzig, 1890, 1891, 1893.

Ronzoni. — *Della fama di Tiziano*, Ven., 1881.

G. Lafenestre. — *La Vie et l'Œuvre de Titien*, Paris, 1886. Nouvelle édition, 1909.

C. Barfoed. — *Tiziano Vecellio*, Copenhague, 1889.

J. Burckhardt. — *Der Cicerone*, 6e édition, Leipzig, 1893.

Pierre Gauthier. — *L'Arétin*, Paris, 1895.

Cantalamessa. — *Le Gallerie nazionali Italiane*, 1896.

C. Philipps. — *Titian, A Study of his Life and Works*, London, 1898.

B. Berenson. — *The Venetian Painters of the Renaissance*, 3e édition, New-York et London, 1903.
— *The Study and Criticism of Italian Art*, London, 1903.

Müntz. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, T. II, L'Age d'or, Paris, 1891.

Gronau. — *Tizian*, Berlin, 1900, édition anglaise, Londres, 1904.

Molmenti. — *La Peinture vénétienne*, trad. franc. par de Crozals, Florence, 1904.

H. Knackfuss. — *Tizian*, Bielefeld, Leipzig, 1905.

Lionello Venturi. — *Le Origine della Pittura Veneziana* (1300-1500), Ven. 1907.

Ludwig Justi. — *Giorgione*, Berlin, 1908.

M. von Boehm. — *Giorgione und Palma Vecchio*, Bielefeld, 1908.

Lionello Venturi. — *Giorgione e il Giorgionismo*, Milano, 1913.

G. Dreyfus. — *Giorgione*, Paris, 1914.

L. Hourticq. — *La Jeunesse de Titien*, Paris, 1919.

Histoire de l'Art sous la direction d'André Michel.

B. — Ouvrages et articles sur des particularités de la vie et sur des œuvres particulières de Titien.

L. Baer. — *Frankfurter Bücherfreund*, Mitteilungen, aus dem Antiquariate von Joseph Baer, Jahrgang 1906, nos 7 et 8.

L. Bailo e G. Biscaro. — *Della vita e delle opere di Paris Bordone*, Treviso, 1900.

R. Beer. — *Akten, Regesten und Inventare aus dem Archivo general zu Simancas*, Jahrbuch der Sammlungen des Kaiserhauses, XII, 2, XIV, 2 et XIX, 2.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet, Wien, 1903.

F. Beltrame. — *L'Assunta di Tiziano Vecellio quadro nella chiesa parocchiale di Medole*, Ven., 1852.

G. Biscaro. — *Di un affresco di Tiziano a Treviso*, Gazetta di Treviso, 1er et 2 janv. 1898.

G. M. Bonomi. — *Il quadro di Tiziano della famiglia Martinengo Colleoni* Bergamo, 1886.

W. Braghirolli. — *Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova*, Atti e memorie della R. Academia Virgiliana di Mantova, 1881.

Mme de Brunoy. — *Trois portraits d'hommes du Titien, au Louvre*, Notes d'art, sept. et oct. 1895.

G. B. Cadorin. — *Dei tre quadroni dipinti da Tiziano per la sala del pubblico palazzo di Brescia*, Memoria, Ven., 1885.

G. Campori. — *Tiziano e gli Estensi*, Nuova Antologia, T. XXVII, 1874.

F. F. S. Canton. — *Los pintores de Cámara de los reyès de España*, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1913, 3e trimestre.

A. Castan. — *Monographie du Palais Granvelle à Besançon*, Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 4e série, T. II, Besançon, 1867.

G. B. Cavalcaselle. — *Spigolature tizianesche.* Archivo storico dell'arte, IV, Fasc. I, 1891.

Eg. Chiavacci. — *Guide de la Galerie Royale du Palais Pitti*, revu et augmenté par E. Pieraccini, Prato.

G. Ciani. — *Storia del popolo Cadorino*, Padova, 1856.

— *Lettera inedita di Tiziano Vecellio al pittore Tiziano*, Ceneda, 1862.

Herbert Cook. — *Did Titian live to be ninety-nine years old?* The Nineteenth Century, Jan. 1901.

— *When was Titian born?* Repertorium für Kunstwissenschaft, T. XXV, Berlin, 1902.

— *Giorgione*, 2e édition, London, 1904.

— *Laura Dianti*, Burlington Magazine, VII, n° XXX, sept. 1905.

A. Firmin-Didot. — *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Paris, 1875.

Th. Elze. — *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, Das Ausland, 1870, n° 27.

Engerand. — *Les Restaurations du tableau du Titien « Jupiter et Antiope »*, Chronique des Arts, 1898.

E. von Engert. — *Kurzgefasstes Verzeichniss der K. K. Gemälde-Galerie im K. K. Schloss Belvedere*, Wien, 1885.

D. Fischel. — *Tizian, Des Meisters Gemälde in* 260 *Abbildungen*, Stuttgart, Leipzig, 1906.

Richard Foerster. — *Philostrats Gemälde in der Renaissance*, Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen, T. XXV.

G. Fogolari. — *L'Accademia Veneziana di pittura e scoltura del settecento*, l'Arte, 1913, fasc. V.

Gachard. — *Retraite et mort de Charles-Quint*, Bruxelles, 1854 et 1855.

A. Gardin. — *Errori di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe nella storia della palla di Tiziano in Castel Roganzuola*, Florence, 1883.

P. Gauthiez. — *L'Arétin*, Paris, 1895.

G. Gaye. — *Carteggio inedito d'artisti*, Florence, 1840.

Josiah Gilbert. — *Cadore or Titian's Country*, London, 1869.

Giuseppe Giormo. — *S. Pietro Martire e Tiziano*, Nuovo Archivio Veneto, N. S. A. III T. VI, Parte I, Ven., 1903.

Dr. G. Glück et A. Schaeffer. — *Führer durch die Gemäldegalerie. Alte Meister, I. Italienische, französische und spanische Schulen*, Wien, 1908.

Gonzati. — *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padova, 1852.

Hermann Grimm. — *Engel und Liebesgötter*, Preussische Jahrbücher, T. XXXV.

— *Künstler und Kunstwerke*, Berlin, 1867.

G. Gronau. — *Tizians Bildniss des Moritz von Sachsen*, Repertorium für Kunstwissenschaft, T. XXIII, 1900.
— *Tizians Geburtsjahr*, Ibid., T. XXIV, 1901.
— *Tizians Bildniss des P. Aretino in London*, Zeitschrift für bildende Kunst, T. XL, oct., 1904.
— *Kritische Studien zu Giorgione*, Ibid., T. XXXI, 1908.
— *Die Kunstbestrebungen der Herzoge von Urbino*, Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsamml. T. XXV, Beiheft, 1904.
— *Ueber einige unbekannte Bildnisse von Tizian*, Zeitschrift für bildende Kunst, mai-juin 1922.

Umb. Guoli. — *Amor sacro e profano*, La Rassègna d'Arte, 1902.

Hadeln. — *Zu Tizian in Padua*, Repert. z. Kunstwissenschaft, T. XXXI, 1908.

L. Hourticq. — *La couleur vénitienne*, Revue de Paris, 15 mai 1907.
— *Un nouveau Titien*, La Revue de l'Art ancien et moderne, février 1922.

J. Hübner. — *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde*, Dresde, 1884.

F. Ingersell-Simonse. — *A propos de trois Tableaux de Titien*, Gazette des Beaux-Arts, novembre 1923.

M. Jordan. — *Tizian*, Dohme, Kunst und Künstler, T. III, Partie II, Leipzig, 1879.

Carl Justi. — *Verzeichniss der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemäl de Tizians*, Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen, T. X, 1889.
— *Tizian und Alfons von Este*, Ibid., T. XV, 1894.
— *Das Tizianbild der Königl. Galerie in Cassel*, Ibid., T. XV, 1894.
— *Laura Dianti*, Ibid., T. XX, 1899.
— *Tizian und der Hof von Urbino*, T. XXV, Beiheft, 1904.
— *Philipp der Zweite als Kunstfreund*, Zeitschrift für bildende Kunst, T. XVI, 1881.
— *Der Marquis del Guasto und sein Page*, Ibid., Neue Folge. T. VII, 1896.
— *Die Bildnisse des Kardinals Hippolyt von Medici in Florenz*, Ibid., T. VIII, 1897.
— *Diego Velazquez*, Bonn, 1888.

R. Kenner. — *Die Portrait-Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol*, Jahrb. der Samml. des Kaiserhauses, T. XIV.

W. Korn. — *Tizians Holzschnitte*, Breslau, 1897.

Fr. Kreyezi. — *Urkunden und Regesten aus dem K. und K. Reichs-Finanz-Archiv*. Jahr. der Samml. des Kaiserhauses, T. V, 2.

P. Kristeller. — *Il Triunfo della Fede*, Graphische Gesellschaft, Berlin, 1906.

G. LAFENESTRE. — *Titien et les princes de son temps*, Revue des Deux Mondes, 1886.

— *Les dernières années du Titien*, L'Artiste, 1886.

— *Les Portraits des Madruzzo*, Revue de l'Art ancien et moderne, 1906.

LANZ. — *Correspondenz Karls V.*

V. LAZZARI. — Voir P. Selvatico.

G. B. LORENZI. — *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, Ven., 1868.

G. LUDWIG. — *Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig*, Jahr. der K. preus. Kunstslg. Beiheft zu, T. XXIV, 1903.

— *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, T. XXVI, Beiheft, 1905.

— Voir Paoletti.

C. v. LÜTZOW. — *Zwei Jugend-Madonnen von Tizian*, Graphische Künste, T. III, 1881.

A. LUZIO. — *Tre Lettere di Tiziano al Cardinale Ercole Gonzaga*, Archivo storico dell' arte, III, 1890.

— *Altre spigolature tizianesche*, Ibid., p. 209.

A. LUZIO E RENIER. — *Mantova e Urbino*, Turin, 1895.

P. DE MADRAZO. — *Catalogo descriptivo e historico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872.

L. MASETTI. — *Un quadro del Tiziano*, lettera per le nozze Montevecchio-Almerici, Fano, 1878.

GIAMMERIA MEZZUCCHELLI. — *Vita di Pietro Aretino*, Milan, 1836.

B. MORSOLIN. — *Opere di Tiziano o ignorate o perdute.* Arte e Storia, N. S., T. IX, 1890.

— *Tiziano a Vicenza*, Ibid., T. XI, 1892.

E. MÜNTZ. — *Recherches sur l'original d'un portrait du Titien*, Chronique des Arts, 1894.

— *Le Titien et la formation de l'école vénétienne.* Revue des Deux Mondes, 1894.

P. DE NOLHAC. — *Sur quelques portraits de l'école de Titien.* Courrier de l'Art, T. VII, 1887.

L. OBERZINNER. — *Il ritratto di Cr. Madruzzo*, Trente, 1900.

P. PAOLETTI. — *Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura Veneziana nei secoli* XV e XVI, Padoue 1894 et 1895.

— *Catalogue des Galeries Royales de Venise*, 1904.

P. PAOLETTI UND G. LUDWIG. — *Neue Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, Repert. für Kunstw., T. XXIV et XXV, 1901 et 1902.

P. A. Paravia. — *Del quadro di Tiziano rappresentante S. Pietro Martire*, Venise, 1823.

Cl. Phillipps. — *The Perseus and Andromede of Titian*, Nineteenth Century, Mars 1900.

— *The Perseus and Andromede of Titian*, The Art Journal, N. Serie. 44, 1905.

E. Pieraccini. — *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*.

— Voir Eng. Chiavacci.

H. Pinchart. — *Tableaux et sculptures de Charles-Quint*, Revue Universelle des Arts, T. III, 1856.

— *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche*, Ibid.

— *Portrait de Philippe II, peint par Tiziano Vecellio*, Archives des Arts, Sciences et Lettres, 1re série, III, Gand, 1863.

M. Pratesi. — *Tiziano*, Nuova Antologia, IIIe série, T. XXVI, 1890.

L. Pungileoni. — *Notizie spettanti a Tiziano Vecelli di Cadore*, Giornale arcadico, T. LI, 1831.

H. Riegel. — *Tizians Bildnisse der Herzogin Eleonora Gonzaga von Urbino*, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens, Dresde, 1898.

— *Tizians Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe*, Ibid.

— *Die Gemälde der Danaë von Correggio und Tizian*, Ibid.

A. Ronchini. — *Lettere d'uomini illustri*, Parme, 1853.

— *Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi memoria*. Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, T. II, Modène, 1864.

A. Schaeffer. — Voir Glück.

D. v. Schoenherr. — *Urkunden und Regesten aus dem K. K. Statthalterei-Archiv in Innsbruck*. Jahrb. d. Samml. d. Kaiserhauses, T. II, 2 et T. XI, 2.

P. Selvatico. — *Di alcuni abbozzi di Tiziano, nella galleria Giustinian Barbarigo in Padova*, Padoue, 1875.

P. Selvatico e V. Lazzari. — *Guida artistica e storica di Venezia*, Ven., 1881.

N. Sentenach. — *Los grandes retratistos en España*, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones, 1913, 3e trimestre.

R. de La Sizeranne. — *Les Masques et les Visages au Louvre*, Revue des Deux Mondes, 15 nov. 1891.

Angelo Soberti. — *Il rittrato del' Ariosto di Tiziano*, Emporium, T. XX, 1904.

M. Thausing. — *Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino*, Zeitschrift für bildende Kunst, T. XIII, 1878.

Urbani de Gheltof. — *Tiziano Vecellio. Deposizione della croce, quadro in tela della Gall Manfrin di Venezia*, Ven., 1881.

J. de Vandenesse. — *Journal des Voyages de Charles-Quint*, Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas, Bruxelles, 1874.

A. Venturi. — *La Galeria Estense di Modena*, Modène, 1882.

— *Un quadro del Tiziano : spigolature publ. da B. Federzoni*, Modène, 1883.

— *La Critique d'arten Italie à l'époque de la Renaissance* (Aretino, Pino, Dolce), Gazette des Beaux-Arts, janvier 1924.

H. v. Voltellini. — *Urkunden und Regesten a. d. K. K. Haus-Hof-und Staatsarchiv in Wien*. Jahrb. d. Samml. d. Kaiserhauses, T. XI, 2 et XIII, 2.

H. Voss. — *Rembrandt und Titian*, Repertorium f. Kunstw. T. XXVIII, 1905.

E. Wickhoff. — *Venezianische Bilder*. Preussische Jahrbücher, T. XXIII, 1902.

R. Wiegmann. — *Die Malweise des Tizian*, Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, Düsseldorf, 1847.

T. Wiel. — *Tiziano a Venezia*, Ven., 1881.

A. Wolf. — *Tizians Madonna der Familie Pesaro*, Zeitschrift für bildende Kunst, T. XII, 1877.

Ch. Yriarte. — *Les Portraits de Lucrèce Borgia*, Gazette des Beaux-Arts, 2e période, T. XXX.

— *La Vie d'un Patricien de Venise*, Paris, 1874.

Zanetti. — *Guida storica di Murano*, 1866.

Zanotto. — *S. Pietro Martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte* 16 *Agosto in Venezia*, Ven., 1867.

R. R. Zarco del Valle. — *Unveröffentliche Beiträge zur Geschichte der. Kunstbestrebungen Karls V und Philipps II. Mit besonderer Berücksichtigung Tizians*, Jahrbuch der Samml. der Kaiserhauses, T. VII.

E. Zimmermann. — *Die Landschaft in der venezianischen Malerei*, Leipzig, 1893.



Paysage.



TABLE DES MATIÈRES



TABLE DES PLANCHES



ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 1er DÉCEMBRE 1927
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE KAPP
A VANVES (SEINE)